


منصور بن محمد البلوي

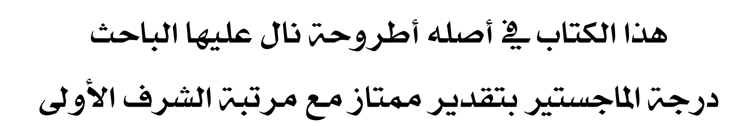
# الاستهلال السَّردي في الرِّواية السّعوديَّة المُعاصِرة

## (غازي القصيبي وتركي الحمد) نموذجًا

# الاستهلال السَّردي

## في الرِّواية السّعوديَّة المُعاصِرة

### (غازي القصيبي وتركي الحمد) نموذجًا



هذا الكتاب في أصله أطروحة نال عليها الباحث

درجة الماجستير بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى

# الاستهلال السَّردي

## في الرِّواية السّعوديَّة المُعاصِرة

### (غازي القصيبي وتركي الحمد) نموذجًا

منصور بن محمد البلوي



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

**الطبعة الأولى**

**1437 هـ – 2016 م**

**ردمك 978-614-01-1930-7**



**توزيع**




عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)

ص.ب: 5574-13 شوران – بيروت 2050-1102 – لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http: //www.asp.com.lb



تصميم الغلاف: **علي القهوجي**

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت – هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت – هاتف 786233 (9611+)

# الإهداء

إلى اللَّـذينِ أوصـاني الله ببرِّهمـا والإحسـان إليهمـا؛ إذ قـال: {وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا} أبـي، غفـر الله لـه، وأغـدق عليـه شآبيبَ رَحَمَاتـه، وأسكنه الفـردوس الأعلـى مـن الجنـة. وأمِّي أمدَّ الله في عمرها وألبسها ثوب الصحة والعافية.

إلى زوجتي الحبيبة التي صبرت عليَّ، وتحمَّلتْ كثيراً من الأعباء والمسؤوليات مـدَّة انشغالي بهـذه الدِّراسـة. إلى ابـنيَّ محمد وطارق، وابنتيَّ ريَّانة ودانية حفظهم الله ورعاهم.

إلى إخواني الأفاضل، وأخواتي الفضليات. إلى جميع الأحبّة والأصدقاء.

منصور بن محمد البلوي

# فهرس المحتويات


الملخَّص: الاستهلال السَّردي في الرواية السّعوديَّة المعاصرة.................9
المقدِّمة................................................ 11
مدخل................................................ 15

**الفصل الأول: الاستهلال المكاني والزماني ومنظومة القيم والعادات................ 27**
1.1 الاستهلال السردي في أعمال تركي الحمد ........................ 38
2.1 الاستهلال السردي في بعض أعمال القصيبي الروائية.................. 56
أ- السفر باعتباره بحثاً عن وطن.................................... 66
ب- فانتازيا المكان ودهشته........................................ 67
ج- أنسنة المكان وتماهي الشخصية معه ............................ 68
3.1 ثنائيات المعنى في الاستهلال السَّردي الزمكاني..................... 88

**الفصل الثاني: الشخصية الروائية.......................................... 99**
1.2 آليات تقديم الشخصية.......................................... 106
1. التقديم الذاتي.................................................. 106
2. التقديم الغيري.................................................. 110
2.2 وصف الشخصية وبنية الاسم ودلالتهما............................. 118
1. الوصف الخارجي.................................................. 118
2. الوصف الداخلي.................................................. 125
3.2 خلاصة الشخصيات................................................ 129
شخصيات الاستهلال في رواية العدامة.................................. 129
شخصيات الاستهلال في رواية الشميسي................................. 132
شخصيات الاستهلال في رواية الكراديب ................................ 134

شخصيات الاستهلال في رواية جروح الذاكرة........................................ 136
شخصيات الاستهلال في رواية شرق الوادي........................................ 137
شخصيات الاستهلال في رواية العصفورية........................................ 142
شخصيات الاستهلال في رواية شقة الحرية........................................ 145

**الفصل الثالث: التشكيل الفني في الاستهلال السَّردي........................................ 153**
1.3 اللغة........................................ 153
2.3 التناص........................................ 166
1.2.3 التناص الديني........................................ 167
2.2.3 التناص الأدبي........................................ 177
3.3 الإيقاع........................................ 189
1.3.3 إيقاع المفردة........................................ 190
2.3.3 الإيقاعات المركبة........................................ 200
3.3.3 إيقاعات المعاني........................................ 206
4.3.3 إيقاعات الأمكنة........................................ 210
4.3 الانزياح........................................ 212
5.3 الرمز........................................ 221
6.3 الأسطورة........................................ 226

خاتمة........................................ 231
المراجع........................................ 237

# الملخَّص

## الاستهلال السَّردي في الرواية السّعوديَّة المعاصرة
## (غازي القصيبي وتركي الحمد) نموذجًا


**منصور بن محمد البلوي**

**جامعة مؤتة، 2012**




تبحث هذه الدِّراسة في الاستهلال السَّردي في الرِّواية السُّعوديَّة المُعاصِرة، جاعلةً من الروائيَينِ السُّعوديَّينِ "غازي القصيبي، تركي الحمد" نموذجًا لها.

وقد جاءت هذه الدراسة في مدخلٍ وثلاثة فصول وخاتمة، أمَّا المدخل فيتحدَّث عن أبرز التعريفات للاستهلال، وأهميَّته، وأشكاله وأنواعه، ووظائفه، من خلال الوقوف على دراسات القدامى والمحدثين.

وتناول الفصل الأول البعدين الزماني والمكاني وأثرهما في تشكيل الاستهلال السَّردي، بالإضافة إلى الوقوف على منظومة القيم والعادات والتقاليد والأبعاد الثقافية.

أمَّا الفصل الثاني فقد تناول أثر الشخصية ودورها في تشكيل الاستهلال السَّردي. وذلك من خلال الوقوف على آليات تقديم الشخصية، والتحديق في وصف الشخصية وبنية الاسم ودلالتهما.

فيما تناول الفصل الثالث التشكيل الفنِّي في الاستهلال السَّردي، وقد دُرِس فيه اللغة والتناص والانزياح والإيقاع والرمز والأسطورة.

وقد خُتمت الدِّراسة بخاتمةٍ أجملت أبرز النتائج التي توصَّلت إليها.

# المقدِّمة

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على رسوله الذي اصطفى، محمد بن عبدالله وعلى آله وصحبه ومَن اقتفى وبعد:

غنيٌّ عن البيان أنَّ الرواية السعودية قد تبوَّأت مكانةً مميزةً بين الأجناس الأدبيَّة الأخرى؛ مِمَّا جعلها تحظى بكثيرٍ من الدراسات النقدية سواءً أكانت تلك الدراسات على المستوى الفني واللغة الشعرية أم على مستوى المضامين واختزال الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية. بيد أنَّ تلك الدراسات لم تلتفت إلى دراسة الاستهلال السَّردي في الرواية السعودية المعاصرة على وجه الخصوص.

لذلك فإنَّ أهميَّة هذه الدراسة تكمن في أنَّها الأولى– في حدود ما أعلم – التي تناقش وتُحَلِّل بنية الاستهلال السَّردي في رواياتٍ سعودية، بيد أنها تفيد كثيرًا من التأسيس النظري لإشكالية الاستهلال السَّردي الذي نجده في بعض الدراسات العربية والأجنبية، وتتخذه منطلقًا لتكييف الإطار العام للدراسة الحاليَّة، على أنَّ ذلك لا يعني إطلاقًا الوقوف عند ما قاله هؤلاء النقاد، بل تطمحُ الدراسةُ إلى إضافاتٍ نوعيَّةٍ نظريَّةٍ مؤسسة على خصوصية الاستهلال السَّردي في الرواية السعودية المعاصرة، كما تكمن الأهمية في الالتفات إلى الاستهلالات الفرعية، ولا سيَّما في الروايات ذات الفصول المتعدِّدة.

انطلاقًا من ذلك فقد سعت الدِّراسة إلى الوقوف على الاستهلال السَّردي في أعمال روائيَّيْن سعوديَّيْن هما (غازي القصيبي وتركي الحمد). أمَّا فيما يتعلّق بمنهج الدِّراسة، فقد لجأتُ إلى التحليل النصيِّ الداخليِّ في تحليل الروايات المدروسة، دون أنْ يعنيَ ذلك إهمالَ المناهجِ النقديةِ المُتداولَة، فقد أفدت أيضًا من

المنهج الاجتماعي والنفسي، على سبيل المثال، في تحليل ما يتعلق بالاستهلالات المفعمة بالقيم والعادات والتقاليد، والأبعاد الثقافية، حيثما كان ذلك ضروريًا.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا العمل قد أفاد كثيرًا من الدِّراسات السابقة التي عنيت بالاستهلالات والبدايات في النصوص الأدبية. وقد كانت على النحو التالي:

كتاب (الاستهلال، فنّ البدايات في النص الأدبي) لياسين النصيّر، وقد عالج فيه الكاتب مسألة المطالع في الأدب العربي القديم، وبراعة الاستهلال، ثم انتقل إلى دراسة الأدب العربي الحديث، متناوِلا بنية الاستهلال السَّردي في المسرحية والحكايات الشعبية والقصة القصيرة والرواية، ملتفتًا إلى الاستهلالات ومنظِّرًا لها، ومصنِّفًا الاستهلال السَّردي إلى عدة أنماط. كما اعتمد الناقد في دراسته على قراءته الذاتية في تحليل النصوص الأدبية، فضلا عن إفادته من المرجعيات العربية البلاغية القديمة وبعض المراجع الأجنبية.

كتاب (البداية في النص الروائي) لصدوق نور الدين، وقد حاول الناقد في هذا الكتاب أنْ يستهلَّ بمدخلٍ نظريٍّ عنونه بـ (النص وسؤال النص) استطاع فيه أنْ يُنظِّر إلى حد ما لإشكاليَّة الاستهلال وربطه في النص. كما درس في الفصل الثاني "البدايات" (المفهوم والوظيفة) حيث درس المفهوم العام للبداية، ثُمَّ الوظائف التي يتكفَّل بها الاستهلال في البناء العام للرواية، كما درس المفردات (الزمن، المكان، الصوت السَّردي) منظِّرًا لأنماطٍ من البدايات. كما تناول صلة العنوان بالبداية معتمدًا على النص الروائي (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، متناولا صنعة الخيال، والزاوية والصوت، والبداية المتناصَّة.

مقالة بعنوان (البدايات ووظيفتها في النص القصصي) لصبري حافظ، نُشِرتْ في مجلة الكرمل ع21-22، 1986م. وقد تحدَّث عن البداية عند بهاء طاهر، ويحيى حقي، إذ جمع في دراسته بين التنظير والتطبيق، فقد تناول البداية ودرسها في القصة القصيرة متخذاً قصة (الفراش الشاغر) ليحيى حقي نموذجا، كما درس البداية الروائية متخذا رواية (قالت ضحى) نموذجا، وقد وصل إلى أنَّ البداية في القصة القصيرة بدايةٌ حاكمةٌ مسيطرةٌ، ذات علاقة بالعمل ككل، أمَّا

البداية في الرواية فهي بداية مزدوجة تجمع بين بداية القصة، بالإضافة إلى البدايات المتعددة في الفصول المختلفة.

كما أفاد العمل من دراسات وأبحاث أخرى، مثل: (في إنشائية الفواتح النصية) لـ أندري دي لنجو، مجلة نوافذ. وبحث (في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينا نموذجًا) لجليلة الطريطر، مجلة علامات في النقد. وبحث (مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية) لعبد العالي بو طيب، مجلة مقدمات. وبحث (بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب) مجلة فكر ونقد. وكتاب (بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة) للدكتور أحمد العدواني.

ومما يلاحظ أنَّ أيًّا من هذه الدراسات لم يلتفت إلى الرِّوايةِ السُّعوديَّةِ على الرغم من تعدّدها كمًّا وكيفًا؛ لذا تأتي دراسة الباحث هنا، تحليلا لما أغفله الدارسون والنقّاد فيما يتعلق بالرواية السعودية.

وقد تضمَّنتْ عينةُ البحث ثلاث عشرة رواية، للروائيين السعوديين (غازي القصيبي وتركي الحمد)، روعي في اختيارها الشمولية التي تخدم الدراسة.

وقد جاءت الدراسة في مدخلٍ وثلاثة فصول وخاتمة.

حَدَّدَ المدخل مفهوم الاستهلالِ السَّردي، ووظائفه، وأشكاله كما يتغيّاها الباحث في هذه الدراسة. عارضًا أبرز المقولات النقدية التي تناولت هذا الموضوع أو ما هو قريب منه، سواء أكانت في الشعر أم في النثر، قديمةً كانت أم حديثة.

وبيَّنَ الدَّارسُ في هذا المدخل أهمية الاستهلال في تشكيل النص (المبنى الحكائي) بوصفه منطلقًا سرديًّا يمهِّد لما سيأتي من أحداث وشخصيات، ويفضي بالضرورة إلى تقديم الرؤية، بالإضافة إلى التحديق في أنواع الاستهلال، وتنميطها من خلال النص الروائي (المبنى الحكائي).

وتناول الفصل الأول تحليل الدور الزماني والمكاني "الزمكاني" في تشكيل الاستهلال السَّردي، مدرجًا فيه القيم والعادات والتقاليد والأبعاد الثقافية.

ودرس الفصل الثاني أثر الشخصية الروائية ودورها في تشكيل الاستهلال السَّردي. وذلك من خلال الوقوف على آليات تقديم الشخصية، والتحديق في وصف الشخصية وبنية الاسم ودلالتهما.

ودرس الفصل الثالث التشكيل الفني للاستهلالات المحورية والفرعيَّة، وما فيه من أساليب مثل، (اللغة، التناص، الإيقاع، الانزياح، الرمز، الأسطورة).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ دراسة الفصول السابقة لا تستوي على سوقها، ولا تؤتي أكلها إلاَّ من خلال ربط الاستهلالات السَّردية بالمبنى العام للروايات المدروسة، وربط الأبعاد الثقافية العامة بشبكة العلاقات المكونة للرواية (الإنسان، الزمان، المكان، الحدث، اللغة).

وانتهت الدِّراسة بخاتمةٍ عرض فيها الباحث أبرز النتائج التي توصَّل إليها. ولعلَّ ما قدَّمت يُعدُّ إضافةً ما، في دراسة الرِّواية السُّعوديَّة المُعاصِرة.

وفي الختام فإنني بعد شُكرِ الله سبحانه بأنْ منَّ عليَّ بإتمام هذه الدراسة، يسرُّني أنْ أتقدَّمَ من أستاذي القَدير الأستاذ الدكتور محمد بن علي الشوابكة بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان على تفضُّله بالإشراف على هذه الرِّسالة. وتعهّده لها ولكاتبها بحسن المتابعة والاهتمام. فكان لملاحظاته السَّديدة، ومناقشاته المفيدة كبير الأثر في تقويم كثيرٍ ممَّا ورد فيها من رؤى وأفكار.

وآخر دعوانا أنِ الحمد لله ربِّ العالمين.

# مدخل

لا يهدف هذا المدخل إلى عرض المقولات التي تناولت إشكاليَّة السَّــردي؛ لأنَّ ما كُتِبَ حول الموضوع غير قليل، وأظنُّ أنَّ استعراضه لن يُقدِّمَ جديــدًا، ويمكن العودة إلى مرجعيَّات الاستهلال السَّردي في كتبٍ ومقالاتٍ متعــدِّدة، ولكنَّ ما أذكره هنا لا يعدو أن يكون تقديمًا مقتضبًا يخدمُ أغراض البحث الذي أقوم به.

لا شكَّ أنَّ لكل نصٍّ أدبيٍّ مقوماتٍ وعناصرَ رئيسةً يقومُ عليها، إذ لا يمكننا سبرَ أغوار ذلك النص إلا من خلال الوعي بتلك المقومات، ولعلَّ الاستهلال هو أحد تلك العناصر والعتبات النصية/الجيرانيتية ذات العلاقة الديناميــة مــع بقيــة عناصر المنجز الأدبــي. فالاستهلال السردي هو الأسكفة – التالية للعنــوان – التي سيطؤها القارئ قبل التوغُّل في أدغال النص الأدبـــي، والــتي يســتطيع من خلالها اقتحام النص وفك شفراته وفهم بنياته، ومعرفة ما يمور في ذهن المبدع من أيديولوجيات وثقافات ورؤى؛ ممَّا يُسهم في إماطة اللثام عمّا ســيأتي مــن أحداث.

وعلى الرغم من احتفال الدراسات النقديــة الحديثــة – الغربيَّــة منــها والعربيَّة – بموضوع (الاستهلالات والبدايات) إلا أنَّ هذه الدراسات لم تنشأ من العدم، و لم تولد من رحم الخيال، بل كان النقادُ المعاصرون متكئين في دراساتهم، للاستهلالات، على ماجاء في أُمَّاتِ الكتب النقدية والبلاغية القديمة التي حفلت بما يعرف بـــ (براعة الاستهلال، وحسن الافتتاح، وحسن الابتداءات)، وكــأنَّ تلك الإشارات القديمة كانت منطلقًا لهم للتأصيل والتنظير. فها هو ابن رشــيق القيرواني في كتابه (العمدة) يشير إلى أنَّ "حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية

النجاح"[1]، وقد جاء في الصناعتين للعسكري "قال بعض الكتّاب: أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[2]. وقد جعلوا عذوبة الألفاظ، وصحة المعنى، مشروطةً بحسن الابتداء وجودته، فقد ذكر القزويني في كتابه (التلخيص في علوم البلاغة) إلى أنه "ينبغي للمتكلم أن يتأنّق في ثلاثة مواضعَ من كلامه حتى تكون أعذب لفظًا، وأحسن سبكًا، وأصحَّ معنى، أحدها الابتداء"[3] و لم يتوقفوا عند ذلك الحد، بل بيَّنوا الأسباب التي دعتهم إلى الاهتمام بالابتداءات، يقول ابن الأثير في المثل السائر: "وإنما خُصَّت الابتداءات بالاختيار لأنها أوَّلُ ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه"[4].

لذلك بوسعنا أنْ نقول باطمئنان: إنَّ الكتبَ النقديَّةَ القديمةَ تُعَدُّ النواةَ الأولى، وبداية الإرهاصات لما يعرف بفن (البدايات)، ولكنَّ النقاد القدامى – وإنْ كان لهم الفضل في الإشارة إلى تلك الاستهلالات – قد توقفوا عند ذلك الحدّ، فلم تكن لديهم نظريةٌ واضحة المعالم، متكاملة المفاصل، لاسيَّما أنَّ جهودهم النقدية كانت تتمحور في الشعر أكثر من غيره، إلى أنْ جاء النقد الحديث، فتناول الموضوع – أعني الاستهلال – غيرُ ناقدٍ وباحث عربيّ وغربيّ، استطاعوا من خلال دراساتهم أن يُبَيِّنوا المفهوم العام للبداية، والوظائف التي يتكفَّل بها الاستهلال في النص الأدبي – شعرا كان أم نثرا – كما استطاعوا

(1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، (د.ط)، 2004م، ص 195.

(2) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، كتاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371-1952، ص 431.

(3) القزويني، الخطيب جلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، (د.ت)، (د.ط)، ص 429.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدَّمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة- القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص 96.

أن ينظِّروا إلى حدٍ ما لإشكالية الاستهلال وربطه في النص الأدبـــــي، وتبيـــان أنواعه وصوره.

ومهما يكن من شيء فإنَّ الاستهلالات تُعَدُّ من أبرز وأهمّ العتبات النصيّة، كونها "وعاءً معرفيًّا وأيديولوجيًّا تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم، وتتـــيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح"(1)، كما أنَّ الاســـتهلال، كما يصفه ياسين النصيّر، "ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، ومـــا خبره إلا العمل نفسه، وقد لا نكون مغالين إذا ما تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملا جيدا"(2). فالبداية الجيدة دليل على جودة العمـــل في الغالب، ولكنها قد تكون جيدة ويقبح فيها التخلّص، أو يصاب القـــارئ بمـــا يسمى بـــ (خيبة التوقع) أو كسر أفق التوقعات في النهاية، إذن فالبداية قد تحسن وتقبح نهايتها والعكس صحيح، لذلك يرى صبري حافظ أنَّ "البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي حيث من خلال إحكامها وضـــبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص"(3)؛ وذلك لأنَّ المحكي الافتتاحي "محل ابتداء الســـرد ولحظة الإنباء بكيفيات انبثاقه وتشكّله وفقا لخطة فريدة من نوعها لا يمكنـــها أنْ تطابق تطابقا تاما أي فاتحة – نصية أخرى لأنها لحظة تأسيس بكر لأصالة كيان لغوي طريف، قائم بذاته ولا يمكن اعتباره مع ذلك شاذا أو منقطع الصلة بغيره من النصوص– الفواتح الأخرى السابقة عليه في الزمن أو المُعاصِرة له".(4)

---

(1) أشهبون، عبدالمالك، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، المجلـــد 33، العدد 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر/ديســـمبر 2004م، ص 88.

(2) النصير، ياسين. الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبـــي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993م، ص 8.

(3) حافظ، صبري. فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمـــل، ع21–22، 1986م، ص 141.

(4) الطريطر، جليلة. في شعرية الفاتحة النصية" حنّا مينا نموذجًا"، مجلة علامات، المجلـــد 7، الجزء 29، النادي الأدبـــي الثقافي، جدة، سبتمبر 1998م، ص 145.

فالبداية إذن، عبور من فضاء واقعي نحو فضاء تخيّلي بوصفها "عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الروائي، وعلى ذلك ينبغي، كما يجدر القول أن تجذب القارئ إلى داخلها"[1].

وهي كما يراها رشيد بنحدو "عتبة استراتيجية يتم فيها شروع النص نفسه في التخلق والوجود كخطاب متصل، أي مرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال، من الما قبل إلى الما بعد، وذلك بوساطة محفلٍ سرديٍّ سيمكّن هذا النصّ من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضاءي الكتابة والقراءة"[2].

إنَّ نجاح الاستهلال السردي يُقاس بمدى تأثُّره وتأثيره في بقية مكوّنات النّص حتى نهايته؛ ذلك أنَّ الاستهلالات "لا يتضح معناها ومبناها إلا من خلال التحليل لكل أبعاد العمل"[3]، وهذه العلاقة التفاعلية بين الاستهلال وبقيّة عناصر النّص قادت العدواني إلى تشبيه "البدايات الجيدة بالفعل المتعدي الذي يتجاوز إلى ما بعده، ليكون فاعلا فيه ومرتبطًا به"[4].

ويرى "أندري دي لنجو" أنَّ الاستهلال لا يعدو أن يكون "مقطعا نصيًّا يبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل (مفترضا إسناد الكلام إلى راوٍ خيالي، وفي المقابل يستمع إليه مروي خيالي كذلك) وينتهي عند أول كسرٍ هام في مستوى النص"[5]. وهذا التعريف يقودنا إلى الوقوف عند نقطة مهمة، تلك النقطة التي ما زالت تؤرق غير باحث وناقد، وهي كيفية ضبط حدود (الاستهلال) ومعرفة نهايته، أي كيف نحدِّد الاستهلال وكيف نعرف نهايته. فبعض النقاد يرى أنه يمكن تحديد الاستهلال من خلال تصوّرين اثنين، تصوّر ضيّق يتمثّل في جملة

---

(1) لودج، ديفيد. الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 9.

(2) بنحدو، رشيد. "بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب"، مجلة فكر ونقد، العدد 11، سبتمبر 1998م، ص 99.

(3) النصير، ياسين، الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، ص 18.

(4) العدواني، أحمد. بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 2011م، ص 18.

(5) دي لنجو، أندري. "في إنشائية الفواتح النصيّة"، ت: سعاد بن إدريس نبيّغ، مجلة نوافذ، العدد 10، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 1999م، ص 36.

الاستهلال الأولى، وتصوّر آخر أوسع أفقًا بحيث يشمل الاستهلال الفقرة الأولى وربما الصفحة الأولى أو ربما يمتدّ ليشمل الفصل الأول بأكمله[1]. ولكننا نتفق مع أصحاب الرأي الثاني الذين يرون امتداد الاستهلال؛ إذ إنَّ الجملة الأولى "لا تكفي للتعرف إلى ما تُؤدِّيه البداية من وظائف"[2]. أمَّا الأمر الآخر فهو كيفية وضع حدٍّ لنهاية الاستهلال، فمن النقّاد من يرى أنَّ نهاية المقطع الاستهلالي تتمثَّل في بعض الأيقونات التي يتعمَّد الكاتب وضعها إيذانًا بنهاية الاستهلال ومنها: "أن يُوجِد المؤلف في نصِّه بعض الفواصل أو الرموز الكتابية التي توحي بنقلة نوعية في مستوى العبور من الافتتاح إلى ما بعده، وقد نجد في حالات أخرى تخصيصًا لبياض أو لفراغ من شأنهما أن يفصلا بين البداية النصية وما يليها فصلا ضمنيًّا"[3]. ومنهم مَن يرى أنه يمكن تحديد الاستهلال من خلال "البحث عن مفعول للانغلاق أو للكسر في النص يكون عازلا للوحدة الأولى سواء كان ذلك شكليا أو مضمونيا"[4].

فثمة دلالات شكلية ومضمونية، لم تأتِ اعتباطًا، وإنما يرصدها المبدع بوصفها أيقونةً سيميائيةً تشي في النهاية إلى إمكانية تحديد الاستهلال وعزله عن باقي النص.

يقدِّم أندري دي لنجو في مقالته (في إنشائية الفواتح النصية) بعض الإشارات والدلالات التي يمكن من خلالها تحديد نهاية الاستهلال وتأطيره، وهي:

توقُّفُ السَّرد والتحول منه إلى الوصف أو العكس.

توقُّفُ الخطاب والتحول منه إلى السَّرد أو العكس.

التغيير في مستوى الصوت السَّردي، أو في محور الكلام.

وجود بعض العلامات الدالة على انتهاء الاستهلال، مثل: نهاية الفصل أو الوحدة ووجود فضاء أبيض.

---

(1) العدواني، أحمد، بداية النص الروائي، ص 39.

(2) العمامي، محمد نجيب. في الوصف: "بين النظرية والتطبيق"، دار محمد علي، تونس، ط1، 2005م، ص 46.

(3) الطريطر، جليلة، في شعرية الفاتحة النصية، ص 147.

(4) المصدر نفسه، ص 31.

وجود بعض العبارات أو الجمل الدالة على الانغلاق، مثل: وبعد هذه المقدمة، إذن، وبعد هذا المدخل، أو التوطئة...

التغيُّر في الحوار، وفي الزمكان السَّردي[1].

وإذا كان صبري حافظ يرى أنَّ "البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل، وأنها تستنفذ جهدا يفوق ما يبذل في أي جزء مساوٍ لها من حيث الحجم، وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء"[2] فإنني أرى أنَّ الصعوبة تتربع على عرش الاثنين (المبدع/المتلقي) وتنسحب عليهما معًا، فثمة صعوبات عدة تواجه المبدع عند إنشائية الفاتحة، إذ يلزمه جودة الاستهلال، والنجاح في تقديم الرؤية عن طريق دمج الأحداث والشخصيات وزجِّها في الزمكان المناسب، ومناسبة المقام، وربط السابق باللاحق، وحسن التخلص، كما أنَّ الصعوبة تُلقى على عاتق المتلقي أيضًا من خلال قدرته على ضبط الاستهلال ومعرفة حدوده، وقدرته أيضًا على التأويل الصحيح لهذا الاستهلال.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الاستهلالَ في النص الروائي – الذي هو محور حديثنا في الأساس– يمتلك غير مطلع، فثمة الفصول الرئيسة في النص، والتي هي بمثابة المنطلق السردي الذي يمهّد للآتي من الأحداث والشخصيات، ويفضي بالضرورة إلى تقديم الرؤية، كذلك توجد استهلالات فرعية، لاسيما في الروايات المتعددة الفصول.

يرى صدوق نور الدين أنّ "النص الروائي يمتلك أكثر من بداية. ثمة البداية الأصل أو الرئيسية، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص. كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية، وتتعلق بالفصول المشكّلة للنص الروائي. إنَّ البدايات الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي، كما تنوِّع عليه تفاديًا للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد"[3].

---

(1) دي لنجو، "في إنشائية الفواتح النصيّة"، ص 33.

(2) حافظ، صبري، فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ص 141.

(3) نور الدين، صدوق. البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م، ص 17.

أمّا ياسين النصيّر فقد قسّم الاستهلال السردي إلى أربعة أنواع:

الاستهلال السردي الروائي الموسع.

الاستهلال الروائي، المتعدد الأصوات.

الاستهلال الروائي، المحوري البنية.

الاستهلال الروائي الحديث.[1]

وقد ذكر أنَّ الاستهلالَ السَّرديَّ الروائيَّ الموسَّع يتميز بأنه "لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتدّ على شكل خيوط متشعبة إلى مداخل الفصول الأخرى"[2]، وقد جعل رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي نموذجًا لهذا النوع. ووصل إلى أنَّ هذا النوع من الاستهلالات يظهر في "الأعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التأريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية"[3].

ويرى النصيّر أنَّ هذا اللون من الاستهلالات يتطلب "أفكارًا تحتمل الاجتهاد والرأي والرأي الآخر، وأنه يحملها كما لو كانت أفكارًا شاملة يجد الناقد فيها مستويات عدّة للتفلسف"[4]، بينما جَعَلَ الاستهلالَ الروائيَّ المتعدِّدَ الأصوات يختصّ بالنصوص الروائية التي "تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها"[5]، ولكننا نلحظ النبرة التعميمية التي طغت عند النصيّر لا سيَّما في قوله: إنَّ الشخصيات تروي كل الأحداث من وجهة نظرها، ولا شك أنَّ لفظة (كل) تعني التعميم بدون قيد، وهذا ما لا يمكن للشخصيات فعله، إذ إنها تروي الأحداث التي تعلمها أو تشارك فيها.

وقد بيَّن النصيّر أنَّ هذا النوع من الاستهلالات/الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات "يصلح لروايات الحقب التأريخية حيث تداخلتها تنوعات في الفن

(1) النصيّر، ياسين، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ص 126- 139.

(2) المرجع نفسه، ص 129.

(3) المرجع نفسه، ص 129.

(4) المرجع نفسه، ص 130.

(5) المرجع نفسه، ص 130.

القصصي وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مُطَالَبَة أنْ تُقدَّم للقارئ من خلال استهلالها مختصرًا عن محاورها الكلية وعن العمق النفسي والاجتماعي لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني"[1].

وقد حدَّدَ النصيّر النوع الثالث من أنواع الاستهلالات، وهو الاستهلال الروائيُّ المحوريُّ البنية وقد بيّن معناه "بأنَّ ثمة فكرة أو محورًا واحدًا يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل، فهو إمَّا أن يكون حالا معينة، أو مكانًا، أو موقفًا، أو زمنًا ما، ويكون الاستهلال إشارة مركزية وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر في مقاطع عدة من الرواية، لتغذي مفاصل الرواية وتمدّها بتصورات كلية لاحقة"[2]، وقد جعل رواية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف نموذجًا لهذا النوع.

أمَّا الاستهلال الروائي الحديث، فقد ذكر النصيّر أنَّ من سماته "قوة الأشياء وحضورها الفاعل والعمل المثيولوجي للشعب، والبعد الأسطوري للحياة المعاصرة، والشاعرية الغامضة في الأسلوب، ووحدة الزمن الإنساني، واعتماد الحسّ التطوّري في صياغة مشروعات الغد، والرؤية الشاملة للعالم والعمق الرمزي والكثافة الواقعية"[3].

بينما نجد نور الدين قد قسَّم البدايات إلى عدّة أنماط وذكر منها (البداية المتناصّة، والبدايات المتعالقة، والبدايات الواصفة (ومنها الشعريّة الخالصة، والناهضة على الزمن، والواصفة المشهديّة). وقد جعل لكلّ نمطٍ نموذجًا من الروايات العربيّة التي قام بالتطبيق عليها.

فالبداية المتناصّة عند نور الدين هي تلك التي "تستحضر نموذجًا أدبيًّا معيّنًا بغية اعتماده والحذو على منواله"[4]، وقد جعل (رسالة في الصبابة والوجد) لجمال الغيطاني نموذجًا لهذا النمط من البدايات. بينما نجد البدايات المتعالقة عنده بمعنى "غياب الاعتماد على بداية واحدة موحّدة داخل النصّ الروائي، إذ ثمة أكثر

---

(1) النصير، ياسين، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ص 130.

(2) المرجع نفسه، ص 135.

(3) المرجع نفسه، ص 139.

(4) نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، ص 57.

من بداية داخل النصّ"[1]، أمَّا البدايات الواصفة فهي التي "تقدِّم إضاءة أجـــواء النصّ، بيد أنَّ هذه الإضاءة تعمل على تأكيد تفاصيل معيَّنة، مع إسقاط جوانب أخرى. وذلك كي يتسنّى خلق وصل بين ما قيل في السَّابق، وبـــين مـــا يليـــه ويلحقه"[2]، ومن ثم شرع نور الدين في تقسيم البدايات الواصفة، وجعل منـــها (الشعرية الخالصة) وهي التي تلعب فيها "اللغة على الإمداد بصور فنية قائمة على ضبط المشابهة، ويتعلق هذا خاصة بالمكان المتواجد فيه، حيث تتفاعل الأحـــداث وتحتدّ، دون أن يسقط من اعتبارنا أنَّ اللغة الواصفة الشعرية قد تمتزج بالســـياق السَّردي، بعيدًا عن تجسيد الوقفة التأمّلية المحض"[3]. وقد جعل روايـــة (رامـــة والتنين) لإدوارد الخراط نموذجًا لهذا اللون.

ومن البدايات الواصفة، البداية الواصفة الناهضة على الزمن، والتي فيها "تتم الإشارة منذ البدء إلى وقت معين يكون المدار الذي تتحرك فيه الرواية"[4]. وقد جعل نور الدين رواية (الفريق) لعبدالله العروي نموذجًا لهذا النوع من البدايات.

ومن البدايات الواصفة، أيضا، البداية الوصفية المشهدية وهي الـــتي "تجلـــو الغموض عن حركة الأبطال، كما تكشف عن قسم مـــن حـــوارالهم، دون أن ينفلت عنصر الزمن كما المكان من الذكر"[5]، وقد جعل نـــور الـــدين روايـــة (رحيل البحر) لعز الدين التازي نموذجًا لهذا اللون من البدايات.

وكما قلنا آنفًا، فإن أهمية الاستهلال تكمن في تشـــكيل الـــنص (المـــبنى الحكائي) بوصفه منطلقا سرديا يمهّد لما سيأتي من أحداثٍ وشخصيات، ويفضي بالضرورة إلى تقديم رؤية. لذا حظيت البداية باهتمام النقاد بوصفها "إحدى أهم النقط النصية الإستراتيجية المسؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عـــالم الحكايـــة التخيلي، والإبقاء على حبل التواصل، بين الكاتب والقـــارئ موصـــولا غـــير

(1) نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، ص 60.
(2) المرجع نفسه، ص 61-62.
(3) المرجع نفسه، ص 62.
(4) المرجع نفسه، ص 62.
(5) المرجع نفسه، ص 63.

مقطوع، دون ملل ولا سأم، واللذين من شأنهما توقيف عملية القـــراءة في أيـــة لحظة، كتعبير ضمني عن فشل الكتابة في توفير الشروط التعبيريـــة الضـــرورية اللازمة لمواصلة ذلك"(1).

وهذه الأهمية (للاستهلال) تبلورت لينبثق منها سؤالٌ: ما أهمية الاستهلال؟ أو ما الوظائف التي يقوم بها ذلك الاستهلال؟

إنَّ للاستهلال وظائفَ عديدة تتمثل في تقديم الرؤية التخيليّـــة، والتهيئـــة للأحداث الأستاتيكية أو الديناميكية، واستفزاز القارئ، ومحاولة جذبه إلى عـــالم الرواية. وقد حدد أندري وظائف الاستهلال (الفاتحة النصية) بــــ: "أن نبـــدأ النص (وظيفة تنميطية) أن نجلب اهتمام القارئ (وظيفة إغرائية) أن نقوم بعملية إخراج التخيُّل (وظيفة إخبارية) أن ندفع سير الحكاية (وظيفة درامية)"(2).

ومن جانب آخر فإنَّ البداية عند الشوابكة "تختزل المبنى الحكائي، أو تتوفر على الأقل، على تمهيد نعْبرُ من خلاله إلى بنيات النص وفهمها، وإنما يتأَتّى ذلك من خلال تقديم الأجواء العامة للإنسان والزمان والمكان بشكل قد يأتي مكثفـــا لايتجاوز فقرة أو عبارة، كما في بعض الأعمال التي تنفتح مباشرة على حـــدث عام أو واقعة صغيرة ستشكل حدثا. أو يأتي مفصلا يستغرق فصـــلا أو عـــدة فصول تقدم فيها لوحات مكانية أو يستغرق في أثنائها تحليل البيئة الاجتماعيـــة كما في الرواية الواقعية التي تلحُّ على متابعة الشخصيات وتحليلـــها وعرضـــها جسديا ونفسيا، ورصد المفردات الطبيعية بصـــفتها خلفيـــة للأحـــداث."(3)، وبالإضافة إلى ذكره بعض وظائف الاستهلال فقد عرّج على بعـــض أشـــكاله أيضًا، وجعل الاستهلال نوعين: أحدهما مكثّف يتميز بالقصر، وآخر مطوّل يمتد إلى فصل أو عدة فصول.

---

(1) بو طيب، عبدالعالي. "مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية"، مجلة مقدمات، الرباط، المغرب، العدد 21، 2000/2001م، ص 28-29.

(2) دي لنجو، "في إنشائية الفواتح النصيّة، ص 37.

(3) الشوابكة، محمد. السرد المؤطر في رواية" النهايات" لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان،(د.ط)، 2006م، ص 18.

كما ترى سيزا قاسم أنَّ لوظيفة الاستهلال في الرواية الواقعية أهميةً كبرى وهي: "إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصّة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنتج فيما بعد"[1].

والاستهلال عندها يتكون من عنصرين أساسيين: هما الماضي والمكان. فترى أنَّ الواقعيين قد خصَّصوا صفحاتهم الأولى، في أعمالهم الروائية، لوصف الأمكنة وتقديم الماضي؛ إذ إنهم يبدؤون في لحظة من لحظات حياة الشخصية ثم يرجعون إلى الوراء (استرجاع)، وقد يصل هذا الرجوع إلى سنواتٍ عدَّة؛ وذلك من أجل إعطاء القارئ الخلفية، وزجّه في العالم الخاصّ للرواية[2].

أمَّا النصير فقد شبّه الاستهلال بمفتاح البيت الكبير الذي يمهّد للقارئ الطريق في معرفة أسرار العمل الداخلية، إذ يقول: "يمتلك الاستهلال الروائي توازنا داخليا إنْ فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل. وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل. لايضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولايحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهّد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية. إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير. إلا أنَّ الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية. إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية. ذلك لأنَّ الصفة الروائية له، تعني تعددا في أصواته وتشعُّبا في عناصره وبناءاته"[3].

ولعل معظم الروايات العربية يمكن التنبؤ بأحداثها اللاحقة من خلال قراءة الاستهلال، وفي ذلك يرى صدوق نور الدين أنه في "أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها"[4]، بيد أنَّ هذا القول غير

---

(1) قاسم، سيزا. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1984م، ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) النصير، ياسين. الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقلام العراقية، ع11-12، تشرين الثاني- كانون الأول، 1986م، ص 39.

(4) نور الدين، البداية في النص الروائي، ص 18.

مطّرد، فالروائي إن أفصحت بدايته عن نهايته يوشك أن يملّ منه القُرَّاء ويكتفـــوا بقراءة صفحاته الأولى فحسب، وهذا ما يجعل النص الروائي يفقد ديناميكيتـــه، ومفاجآته، وأفعال الانتظار فيه.

# الاستهلال المكاني والزماني ومنظومة القيم والعادات

لا يَسْتوي النصُّ الروائيُّ على سُوقه، ولا يؤتي أُكُلَه إلا من خلال عناصره الفنية. ولعلَّ الزمانَ والمكانَ (الزمكان)، كما سماهما باختين، يُشكِّلان عُنصرين حيويين من عناصر البنية الأساسية للعمل الأدبي عامة والروائيِّ على وجه الخصوص؛ إذ لا تقلّ أهميتها عن بقية العناصر الفنية الأخرى.

والمكان يمكن القبض عليه وتأطيره بخلاف الزمن الذي يصعب الإمساك به وتحديده، وهذا ما تبناه أ. أ. أمندلاو في كتابه (الزمن والرواية) إذ أورد فيه: "وهناك مقولة للقديس أغسطين تحمل معنى ربما لم يقصده: ولكن ماهو الزمن؟ إذا لم يسألني أحد عنه فإنني لا أعرفه. وكذلك قول شكسبير: نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا"[1]، ولكنَّ هذه الصعوبة، في تحديد الزمن، لم تقف عائقا أمام الدراسات النقدية المعاصرة التي جعلت منه عنصرا مهما؛ إذ انطلقت منه أبرز التقنيات السرديَّة المتعددة.

والزمان والمكان عنصران رئيسان لا تقل أهمية أحدهما عن الآخر؛ إذ لا يمكن "تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصبُّ على عمل سرديٍّ دون ألاّ ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"[2]. فوجود المكان يرتبط بالضرورة بوجود الزمان والعكس

(1) مندلاو، أ. أ. الزمن والرواية، ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص 182- 183.

(2) مرتاض، عبدالملك. تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995م، ص 227.

صحيح، ولكنْ رُبَّما يكون الزمن نفسيًّا لا مكان له.

إلا أنَّ بعض النقاد قد رأوا أنَّ المكان ذو أهميَّةٍ تفوق أهميَّةَ الزمـــان، ومـــن هؤلاء "غاستون باشلار" في كتابه "جماليات المكان"، فالمكان عنده: "كلُّ شيءٍ حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة، أية أداة غريبة هي! لا تسجل استمرارية واقعية، بالمعنى البيرجسوني. إننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت. نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خالٍ من الكثافة. إنَّ أجود عينـــات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان: مقصورات اللاوعي. الذكريات الساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكـــان أكثـــر تأكيدا كلما أصبحت أوضح"[1].

فالنظرة إلى المكان تختلف من شخص إلى آخر؛ ذلك أنَّ المكان ذو ارتباط عميق في الذاكرة واللاوعي، وهو ذو علاقة جدلية مع النفس البشرية، يؤثِّر فيها ويتأثَّر بها، إذ لايمكن إغفاله في أي حال من الأحوال فهو "حاضـــن الوجـــود الإنساني وشرطه الرئيسي"[2].

إنَّ المكان في العمل الروائي قد انزاح عن النظرة التقليدية – التي لا تراه إلا مجرد خلفية للأحداث، أو مساحة تسير عليها الشخصيات – إلى نظرة هي أكثر جدَّةً وحداثةً؛ إذ أصبح المكان عنصرًا فاعلا في البنية السردية يتأثَّر بها ويؤثِّر فيها، ويَحمل في ثناياه رؤى وتصورات، وقيمًا وعادات، ورموزا ودلالات، فالمكـــان "ليس عنصرا زائدا في الرواية؛ فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معانيَ عديدةً، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من العمل كله"[3].

فالروائي المبدع هو الذي يجعل من الأمكنة بكافة أنماطها شخصيات ناطقة تضيء البنية العامة للنص، وتفصح عن الأبعاد النفسية والإجتماعية والسياســية

---

(1) باشلار، غاستون. جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط2، 1984م، ص 39.

(2) إبراهيم، نبيلة. فن القص: في النظرية والتطبيق، مكتبـــة غريـــب، القـــاهرة، (د. ط)، (د.ت)، ص 139.

(3) بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصـــية، المركـــز الثقـــافي العربـــي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 33.

والأيديولوجية للشخصية الروائية فالنصّ الروائي إذا لم يحفل بأمكنةٍ حيّــةٍ ذات فاعليّةٍ ودلالةٍ ورمزيّة، فإنه سيستحيل عملاً استاتيكيًّا جامدًا، كجمود الأمكنة، لا جمال فيه ولا إيحاء. فالروائي المبدع – كما أسلفت – هو الذي ينأى بمكانــه المتخيّل أن يظل حبيس النظرة السطحيَّة التي تراه مكانًا يحيل إلى العالم الخارجيّ الواقعيّ، أو تنظر إليه بوصفه مكانًا جغرافيًّا ذا أبعادٍ هندسية؛ ذلك أنَّ المكان في الرواية "ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمــات مكانــا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[1].

إنَّ المكان الروائي هو المكان الذي تصنعه اللغة للتخييل الروائي، والذي من خلاله نستطيع أن نعرف ما يمور في ذهن المبدع من رؤى، وما يحمله البطل من توجهات، فهو الذي يسهم في الكشف عن البنية العامة للنص الروائــي، كمــا نستطيع من خلاله فهم الشخصية؛ إذ إنه يعكس الحالة السايكولوجية لها ويظهر هويتها ومزاجها، وما تتمتع به من قيم وعادات وأيديولوجيات، إذ يبدو المكــان "كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر، وهكذا يقدم لنا بعــض الكتاب المكان كعنصر مشارك في السرد"[2].

لذلك نرى أنّهُ في غير واحدٍ من الأعمال الروائية يتبوء المكان دور البطولة؛ لأنه قد انتقل من كونه "ديكورا أو وعاءً يحتوي الأحــداث والشخصــيات إلى حيث كونه قوة نصية"[3]، فالمكان تكمن أهميته في أبعاده الدلاليّة لا الماديّة؛ لأنّه "الحيّز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم. من خلاله نتكلم وعــبره نرى العالم ونحكم على الآخر"[4].

وقد تعددت وظائفه التي لا يمكن حصرها، فهو بالإضافة إلى أنه يعكــس منظومة القِيم والعادات والتقاليد، ويكشف عن الأبعاد السياسية والثقافية، فإنه:

---

(1) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 74.

(2) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 31.

(3) حسين حسين، خالد. شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطــاب الروائــي لإدوارد الخراط نموذجًا، كتاب الرياض، الرياض، (د.ط)، 2000م، ص 24.

(4) المرجع نفسه، ص 60.

"يثير إحساسًا ما بالمواطنة، وإحساسًا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه"[1]، كما أنَّه قد يلعب دور الشاهد التاريخي لحقبة من الزمن، كما أنه يقف شاهدًا على الانتماء والإحساس بالمواطنة[2].

ويمكن إجمال وظائف وصف المكان في وظيفتين رئيستين:

1- وظيفة تفسيرية، إذ إنَّ المكان، ومن خلال وصف مظاهره: المدن والأثاث والملابس والمنازل واللوحات، والأدراج والخزائن والصناديق، التي يسميها باشلار: "بيت الأشياء"[3]، يعكس لنا الحالة النفسية للشخصية، ورؤاها وتطلعاتها، كما يُسهم في الكشف عن منظومة القيم والعادات والأيديولوجيات.

2- وظيفة إيهامية، وهي التي تضفي على النص الروائي الواقعية وذلك من خلال الوقوف على الجزئيات وتفصيلاتها[4]، فلكل مكان كبيرًا كان أم صغيرًا، مغلقا كان أم مفتوحا، عامًّا كان أم خاصًّا، دلالة وإيحاء، بل حتى الأثاث له دور إيحائي، فثمة "أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[5].

كما أنَّ الزمن لا يقل أهمية عن المكان فهو يشكل بُعدًا رئيسًا في تشكيل النص الروائي ورسم أبعاده الاجتماعية والتاريخية والنفسية والسياسية، فإذا كان المكان هو الحيّز الذي تجري عليه أحداث النص الروائي، والأرضية التي تتحرك عليها الشخصيات، فإنَّ الزمنَ هو الخيط الذي يسهم في ربط أحداث الرواية، وتنظيم إيقاع حياة الشخصيات.

---

(1) النصير، ياسين. إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص 5.

(2) الشوابكة، محمد. دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، أبحاث اليرموك، المجلد 9، العدد 2، 1991م، ص 10 -11.

(3) غاستون، باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 91.

(4) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 82.

(5) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص 53.

والذي يعنينا في النص الروائي هو الزمن التخييلي، وقد قسمت سيزا قاسم الزمن إلى نوعين: أزمنة خارجية (طبيعية): وهي التي تتعلق بالكاتب والمتلقـــي، وأزمنة تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيـــب الأحـــداث، تـــزامن الأحداث، تتابع الفصول[1]. وقد سبقها نقّاد الرواية، حيث توقّفوا عند ثلاثـــة أزمنة:

1- زمن المغامرة أو زمن الحكاية.
2- زمن الكتابة.
3- زمن القراءة.[2]

لذلك سوف يكون حديثنا، في هذا الفصل، عن عنصري الزمان والمكان، وأثرهما في تشكيل الاستهلال السردي في الرواية الســعودية المعاصــرة، وقــد اخترت (القصيبـــي والحمد) نموذجين لهذه الدراسة مـــن خـــلال روايـــاتهم: (العصفورية، شقة الحرية، دنسكو،7، سعادة السفير، حكاية حب، أبو شـــلاَّخ البرّمائي) لغازي القصيبـــي، و(العدامة، الشميسي، الكراديب، شرق الـــوادي، جروح الذاكرة، ريح الجنَّة) لتركي الحمد.

ولعلِّي قبل أن أشرع في تبيان الدور الزماني والمكاني في استهلالات تلـــك الروايات، وما يحملانه من رؤى ودلالات وقيم وعادات، أقف عند عناوين تلك الروايات، لا سيما الروايات التي جعلت من المكان (عنوانًا) لها بوصفه، أعـــني العنوان، من أهم العناصر المشكِّلة للنص المحيط أو كما يسمّيها (جيرار جنيـــت) بالعتبات النصية. وحضور المكان في عناوين الروايات السعودية لم يأتِ عشوائيًّا، وإنما أسهم في اختزال المباني الحكائية، وفضح بعض هواجس الروايـــات؛ لـــذا "استهل الروائيون عناوين أعمالهم بجعل المكان نصا تأسيسيا تقوم عليه الرواية"[3].

---

(1) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 26.

(2) مرتاض، عبدالملك. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عـــالم المعرفـــة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويـــت، ديســـمبر/كانون الأول 1998م، ص 193.

(3) الدبيسي، محمد. المكان في الرواية السعودية، رؤى ونماذج، ضمن أبحاث الندوة الأدبية: "الرواية بوصفها الأكثر حضورًا"، نادي القصيم الأدبـــي، ط1، 1424هـــ، ص 351.

وللعنوان أربع وظائف حددها جيرار جنيت وهـــي: (الإغـــراء والإيحـــاء والوصف والتعيين)[1]. ويشكِّل العنوان في النص الروائـــي علامـــة ســـيميائية تشي بمضمون النص، وتكشف عن رؤاه وبناه الدلاليـــة، كمـــا أنَّ "دراســـة عناوين الرواية العربية كخطاب هي دراسة تَبْسُط مشهدا كاملا يغري بالمتابعة، ويدعو إلى استفتاء خصوصياته ومكوناته ثم وظيفته الوصول إلى نتائج تدعو إلى تحليل صارم للعنوان باعتباره جزءا من المشـــهد الروائـــي المتميـــز في الـــراهن الثقافي"[2].

وفي أحايين كثيرة، وخاصة عند المبدعين، لا يعبّر العنوان عـــن مضـــمونه بطريقة مباشرة؛ لما يعتوره من الغموض والرمزية، بل يتطلب من القارئ جهـــدا كبيرا كي يكشف عن العلاقة التي تجمع بين العنوان والنصّ. ولعل العناوين التي تهمنا في هذا الفصل، هي العنوانات ذات المسحة المكانية.

وبالعودة إلى معظم الروايات السعودية المدروسة، فإننا نجـــدها تحيـــل إلى أمكنة، سواءً أكانت أمكنة محلية أم أمكنة خارجية، مغلقة أم منفتحة، مفـــردة أم مركبة، ومن الروايات التي تشي بـــنَفَسٍ مكـــاني: (العدامـــة – الشميســـي – الكراديب – العصفورية – شقة الحرية – دنسكو – شرق الوادي)؛ مما يُؤكِّـــد هيمنة العنصر المكاني على الروايات لا سيما في عتباتها.

ففي ثلاثية الحمد (أطياف الأزقة المهجورة) نجد المكان حاضرا منذ البداية، فالعدامة، عنوان الرواية الأولى، هي حارة شعبية مشهورة من أحياء مدينة الدمام، واختيار الحمد لهذا الحيِّ عائد فيما – يبدو – إلى سببين: شهرة هذا الشـــارع، فذكره يعني الدمام المدينة، وعراقة هذا الشارع وأصالته بحيث يعكس منظومـــة العادات والتقاليد وثقافة المجتمع الدماميّ. كما أنّ (العدامة) مشتقة من العدم وهو الفقر، وهذا المعنى يتواءم مع ما رأيناه من حياة البطل (هشام العابر)، والمفارقـــة

(1) حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، يناير/مارس 1997، ص 106.

(2) حليفي، شعيب. "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992م، ص 84.

الكبيرة التي عاشها بين عدامة الدمام/البدائية، وشميسي الرياض/حيث الحضارة والانفتاح، وكراديب جدة/حيث الاعتقال والسجن.

وفي رواية (الشميسي) التي اتخذها الحمد عنوانا للرواية الثانية، نجد أنَّ الدلالة واضحة الملامح منذ الوهلة الأولى/العنوان، فالشميسي شارع مشهور من شوارع مدينة الرياض، وفي ذلك دلالة على الإشراق والحرية والانفتاح الموجود في الرياض على العكس من (العدامة/الدمام) التي أظهرها الحمد قاتلة للحرية والانفتاح. فبطل الرواية (هشام العابر) انتقل من العدامة/الدمام عبر القطار متوجها إلى الرياض واصفا أهل الدمام وهم في القطار أن "كل الحياة لا تعني شيئا لأكثرهم"[1]، وهذا دليل على البدائية والرجعية والانغلاق، بينما نجده في (الشميسي) يبدأ الرواية بجملة "بدت غرفته كاملة الآن"[2] باعتبار أنها كانت ناقصة في بيته في عدامة الدمام، وليس هذا فحسب، بل إنه وجد في شميسي الرياض الحرية والانفتاح: التدخين/معاقرة الخمر/النساء/الانخراط رسميًّا في حزب سياسي، وكُل هذه التابوهات لم يكن ليحطّمها لو كان في عدامة الدمام بسبب الرقابة وانغلاق المكان.

أمَّا في رواية (الكراديب) فقد اختار الحمد المكان أيضًا عنوانا لروايته؛ ليفصح منذ الوهلة الأولى عن سجن الكراديب في جدة الذي هو مصير البطل في نهاية الرواية. ويبدو أنَّ الحمد يقارن في ثلاثيته بين أمكنة ثلاثة: الدمام والرياض وجدة، ومن الملاحظ على هذه المقارنة أنها مقارنة لا تتصل بجغرافية المكان، بقدر ما هي نابعة من الاختلاف في العادات والقيم والثقافة المجتمعية.

وكذلك نجد الحمد في روايته (شرق الوادي) قد اختار عنوانًا مُركّبًا ذا صبغة مكانيّة صِرفة، فالمضاف/شرق يحيل إلى مكان، والمضاف إليه/الوادي يُمثّل مكانًا أيضا. ومما ينبغي التأكيد عليه أنَّ هذا العنوان/شرق الوادي لم يأتِ منبتًّا عن جسد الرواية، وإنما كشف عن معناها العام، فالرواية تتحدث عن المملكة العربية

---

(1) الحمد، تركي. "أطياف الأزقة المهجورة (العدامة)"، دار الساقي، بيروت، ط6، 2008م، ص 7.

(2) الحمد، "أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)"، ص 7.

السعودية في حقبة ما قبل النفط وما بعده، ومن خلال العنوان (شـــرق) تظهـــر جدلية الشرق والغرب، فإيراد الشرق حتمًا يقابله الغرب، كما أن لفظة (الوادي) تشي بالمناطق الصحراوية والمجتمعات البدوية، وهذا ما سوف يُفصح عنه المـــبنى الحكائي لاحقًا، فالرواية تدور أحداثها في قرية نجدية من قرى القصيم (خـــب السماوي)، وتحكي كيف كانت صدمة أهلها الحضارية بعد ظهـــور الـــنفط، وكيف كانت نظرتهم للغرب الذين جاؤوا ليعملوا في شركة تكريـــر الـــنفط، حاملين معهم ثقافة جديدة على أهل تلك القرية. والجدير بالذكر أنَّ عنوان الحمد في هذه الرواية يتعالق مع إحدى روايات عبدالرحمن منيف (شرق المتوسط).

وكذلك الأمر عند القصيبـــي حيث نلحظ أنَّ العنوانات في غير روايةٍ لـــه تحمل طابعًا مكانيًّا، ومن هذه الروايات: العصفورية، وشقة الحرية، ودنســـكو، وأبو شلاّخ البرّمائي. ففي شقة الحرية نلحظ الجزء الأول مـــن العنـــوان وهـــو (الشقة) يمثل فضاءً مُغلقًا، أما الجزء الثاني (الحرية) فهو يمثل حدثًا أيـــديولوجيًّا. فهذه الشقة على الرغم من كونها فضاءً مغلقًا إلا أنها اكتسبت صفة الانفتـــاح والامتداد بإضافتها إلى كلمة الحرية، ويبدو جليًّا من العنـــوان أنَّ شخصـــيات الرواية مسكونة بهاجس الانفتاح والحرية؛ إذ يشي العنوان بمرحلة انتقاليـــة مـــن مكان محافظ ذي عادات وتقاليد وقيود اجتماعية إلى مكان منفتح تُمارَس فيـــه جميع الطقوس والمحظورات السياسية والجنسية والدينية، وهذا ما رأينـــاه عنـــدما انتقل أبطال الرواية – وهم طلاب بحرينيون – إلى القاهرة لإكمال دراســـتهم، وكيف أنهم مارسوا جميع الطقوس بحرية مطلقة، فبالإضافة إلى حريتهم في الجنس والشراب والنساء، نراهم أحرارًا حتى في اختيارهم لأحزابهم السياسية، فطفقـــوا ينتقلون من حزب إلى آخر بين إيمان بحزب وكفر بآخر. كما أنّ القصيبـــي – كما أسلفت – قد جعل من الشقة وهي من الأماكن المغلقة، مكانـــا مفتوحـــا بإضافتها إلى كلمة (الحرية)؛ إذ أصبحت فضاءً تمارس فيه الطقـــوس السياســـية والاجتماعية والثقافية دون أن تقيّده قيود أو تؤطّره حدود.

وفي رواية (العصفورية) للقصيبـــي، يتربع المكان على عرش الرواية بوصفه عنوانا لها، والعصفورية كلمة شامية يقصد بها مستشـــفى المجـــانين والأمـــراض

النفسية، ونلحظ من الوهلة الأولى أن العنوان يقودنا إلى الحرية اللامسؤولة في الأقوال والأفعال، إذ إنَّ المجنون يستطيع أنْ يتخلَّص من مقص الرقيب ويقول ما يشاء ويفعل ما يشاء وقت ما يشاء، ولعل هذا ما رأيناه في مستهل الرواية، عندما دار الحوار بين المريض البروفسور بشار الغول، وطبيبه المعالج/سمير ثابت، إذ يقول المريض البروفسور: "أنا لست مريضا، أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا"(1). ومن هنا تكتمل الخطوط من خلال العلاقة القائمة بين عنوان الرواية/المكان، وبين استهلالها/المضمون، فالبروفسور ليس مريضا على الرغم من وجوده في هذه المصحة النفسيّة، ولعل في ذلك إشارة من الكاتب أنَّ هذا البروفسور/المثقف لم يجد في الخارج ما يحقق له طموحاته وآماله لاسيما الحالة الصعبة التي تمر بها الأمة العربية، فهي أمة تعيش في تمزق وتشظٍ وتفكك وانقسام. إنَّ الكاتب لا يملك الإرادة الكافية التي تمكّنه من انتقاد السلوكات العربية الاجتماعية والسياسية؛ لذلك زجَّ ببطله البروفسور في المصحة النفسية كي يقول ما يشاء دونما خوفٍ من أي سُلطة سياسية أو اجتماعية، كما أنَّ دخوله المصحة بإرادته واختياره يشي بأنه قد فقد الأمل في هذه الأمة العربستانية/العربية.

ويمكن القول باطمئنان إنَّ القصيبي ألصق بشخصيته المحورية صفة الجنون، وأسكنها في المصحة النفسية/العصفورية إيحاءً منه بأنَّ العقلاء والمثقفين في العالم العربي أو العربستاني قد هربوا – بسبب يأسهم ونقمتهم من هذا المجتمع – إلى عالم المصحّات النفسية، بخلاف السفهاء والجهلاء فإنهم يعيشون خارج المصحات، ويرفلون بأثواب القيادة، ويتولّون زمام الأمور، فالثيمة الرئيسة التي يمعن القصيبي في التوقيع عليها هي أزمة المثقف الذي يعيش في مجتمع منهزم وبائس.

ولا يفوت القارئ أن يلحظ التعالق بين عتبات الرواية: العنوان وصورة الغلاف والاستهلال. فإذا كانت عتبتا الرواية – العنوان والاستهلال – محمّلتين بدلالات الرفض والثورة والهروب من الواقع البائس، والانزياح عن المألوف من

(1) القصيبي، غازي، العصفورية، دار الساقي، بيروت، ط5، 2010، ص 11.

لدن الشخصية المحورية/البروفسور بشار الغول – فإنَّ الصورة التي وضعها القصيبي على غلاف عصفوريّته تشي بهذه الدلالات وتُعزّزها؛ فقد اختار لوحة تشكيلية للرسام الإسباني "بيكاسو"، ومن هنا حُقَّ لنا أن نسأل: ماذا تقول هذه اللوحة؟. إنَّ المُحدِّق في تلك اللوحة يدرك قصدية الكاتب، وأنه لم يأتِ بها اعتباطًا؛ فهي لوحة موحية ومحمَّلة بالدلالات لا سيما أنها لفنانٍ يحمل الجنسية الإسبانية، ولا يخفى على مسلم ما لهذه الجنسية/الدولة الإسبانية من أثر في الوعي الجماعي والذاكرة الإسلامية، فإسبانيا هي الدولة التي فتحها المسلمون، وأقاموا فيها حضارة عظمى، بيد أنهم فقدوها بسبب تفرّقهم وتشرذمهم حتى سُميت بالفردوس المفقود. ولعل الكاتب من خلال هذه اللوحة يحاول الإمعان في إبراز حالة التماهي بين ذلك الزمن الماضي/الهزيمة وبين حاضر الرواية/التفرّق والهزيمة أيضًا، فكأنه يردد مقولة: التاريخ يعيد نفسه، لا سيما أنه ينتقد العالم العربستاني/العربي بأسلوبٍ تهكميٍّ وساخر. وفي حوار بطل الرواية البروفسور مع طبيبه المعالِج يكشف الكَاتب عن حالة التشظي والانقسام التي تعاني منها الأمة العربية، وكيف أنَّ هذه الأُمة أصبحت دُميةً يتلاعب بها الغرب، يقول البروفسور: "الاستلاب، يانطاسي، معناه أن يستلب الغرب روحك فتصبح دُميةً سليبة الإرادة"[1]، فثمة تصادي بين الأمس واليوم، فمثلما سُلبت الأندلس في الماضي، فإننا نُسلَب الآن من جديد، بيد أنَّ هذا السلب لم يكن سلبًا جغرافيًّا بالسيف والسنان، بمقدار ماهو سلب للهوية والحضارة والكيان.

ومن جانب آخر فإنَّ شخصية البروفسور بشّار الغول تتصادى مع شخصية بيكاسو، وتجمعهما بعض السمات: الثقافة/الشاعرية/البُعد اليساري/الانزياح عن المألوف وكثرة العلاقات النسائية. ومما نلحظه أيضًا الحضور الطاغي لأبيات المتنبي في هذه الرواية، فقد اتكأ عليها القصيبي بشكل لافت؛ مما يشي بحالة الإعجاب والتصادي بين هاتين الشخصيتين: البروفسور والمتنبي، فكلا الشخصيتين ثائرة/متمردة على عصرها/تتكئ على المفارقة وتنتقد بأسلوب تهكّميٍّ لاذع.

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 56.

وفي رواية (دنسكو) للقصيبي نلحظ أنَّ العنوان ذو طابعٍ مكانيٍّ صِرف، فدنسكو/تقابل، اليونسكو: وهي منظمة دولية تعنى بالتربية والتعليم والثقافة، ولكن القصيبي تلاعب بالأحرف، وجاء بحرف الدال كي تصبح (دنسكو)، والدنس مأخوذ من الدناسة والقذارة، مما يشي بأن القصيبي حانق على هذه المنظمة منذ البداية، وهذا ما رأيناه في المبنى الحكائي؛ إذ يصوِّر القصيبي هذه المنظمة أبشع تصوير، وينتقدها بتهكم وسخرية، ويصوِّر ما يجري خلف كواليسها من مؤامرات، وفساد مالي وإداري، وسوء أخلاق، وخداع للدول المنظمة إليها. أو لعلَّ (دنسكو) مأخوذة من (Dance) وهو الرَّقص، إذ إنَّ هذه المنظمة في نظر القصيبي كالراقصة التي لا تثبت على حال ولا على مبدأ. فقد سرد القصيبي في هذه الرواية قصة مُرَشَّحين من عدة قارات للفوز بإدارة منظمة دنسكو العالمية، وصور ما يحدث خلال هذا الترشيح والانتخابات من تلاعب وبهتان، وخداع ومؤامرات وفساد.

ولعلِّي أستخلص مما تقدم ما يلي:

1- أنَّ المكان بوصفه (عنوانا) بات ملمحًا بارزًا من ملامح الرواية السعودية، لاسيَّما الروايات محل الدراسة (العدامة – الشميسي – الكراديب – شرق الوادي – العصفورية – شقة الحرية – دنسكو). ولاشك أنّ تلك العناوين المكانية تبرهن على أنَّ "بعض الكتّاب يعطي المكان أهمية خاصة بحيث أنّ طبيعة الحدث وهوية الشخصية تتحدد في بعض تلك الأعمال بمكان السكن أو العمل أو المنطقة التي تعيش فيها تلك الشخصية وتتحرك، وليس فقط بما يقولون أن يعبروا عنه من آراء وأفكار أو يتخذوه من مواقف"[1].

2- أنَّ اختيار العناوين المكانية لم يأتِ عشوائيًّا، وإنما عكس بعض هواجس الروايات، ومهّد لما سيأتي من أحداث ووقائع، كما أنَّ العنوان بوصفه مكانا يعكس منظومة القيم والعادات والتقاليد

(1) البازعي، سعد. سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 2009م، ص 41.

للمجتمعات، لا سيما المجتمع السعودي، حيث كشفت العناوين المكانية المحلية عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية، وما طرأ على المملكة العربية السعودية من تحولات وتغيرات بسبب الطفرة النفطية.

3- أنَّ اختيار الأمكنة المحلية بدا واضحا في عناوين الرواية السعودية، (العدامة – الشميسي)؛ مما يشي بتحرُّر الروائي السعودي من قيود السياسة والمجتمع، وجرأته في الانزياح عن كثيرٍ من المتواضعات الاجتماعية التي طالما تزيّاها الروائيون السعوديون، فبعد أنْ كان جلّ الروائيين السعوديين يجعلون من الأمكنة الخارجية مسرحا لأحداثهم كـ (القاهرة – بيروت – لندن) عادت الرواية السعودية لتجعل من المكان المحلي عنوانا لها، ولعل للحمد قصب السبق في هذا التحول بخروجه عن المكان السائد والمألوف.

4- من خلال تتبع روايات (القصيبي والحمد) نجد أنَّ الحمدَ أكثرُ جرأةً من القصيبي في هذا المجال، فقد جعل من الدمام والرياض وجدة مسرحًا لأحداث رواياته، وأرضية تتحرك عليها الشخصيات، كاشفًا بذلك عن منظومة القيم والعادات والأيديولوجيات التي تمثلها تلك المدن على وجه الخصوص، والسعودية على وجه العموم.

## 1.1 الاستهلال السردي في أعمال تركي الحمد:

تتكوّن الثلاثية من "العدَّامة" و"الشميسي" و"الكراديب"، وقد كُتبت في فتراتٍ متباعدة نسبيا ولكنّها تشكّل مشروعًا روائيًا متكاملا ينهض المتأخّرُ على سابقه، فتدور أحداث رواية "العدّامة" في العدّامة، وهي حي من أحياءِ مدينة الدمام نشأ فيه البطل (هشام العابر) وترعرع، فهو الابن الوحيد لأبوين أصلهما من القصيم، وقد كان هشام في هذه المرحلة طالبا في الثانوية، وكان مولعا بالقراءة، وخاصة فيما يتعلق بالكتب السياسية والفلسفية المحظور منها وغير المحظور، إلى أن انضمَّ إلى حزب البعث العربي الاشتراكي، وانقلبت حياته- من بعد ذلك الحزب- رأسًا على عقب، فأنهى دراسته الثانوية وركب القطار

متجها إلى مدينة الرياض، ليسكن عند خاله في شارع (الشميسي) لإكمال دراسته الجامعية هناك.

وبتأمل مقطع الاستهلال في رواية (العدامة) للحمد، نلحظ هيمنة المكان، وحضوره الطاغي منذ الوهلة الأولى، وتحديدًا في سطر الرواية الأول، إذ يبدأ السارد روايته: "بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف. لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها طلسم من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئا على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[1].

تنفتح الرواية بجملةٍ فعليّةٍ قصيرة، إلى حدٍّ ما، يليها وصف عام يوقِّع على مفردات الصحراء: سراب، عواصف، رمل... وتهيمن الأسماء على هذا الوصف ممّا يجعله أقرب إلى التوقّف منه إلى السرد المتعاقب. وهذا لا يعني أننا نفقد إحساسنا الكلي بالزمنيّة؛ لأنّ حضور صيغة الفعل المضارع (تثيرها، تجعل، تبدو، تظهر... إلخ)، وصيغة الماضي (بدأت، تضافر) يولّد شعورا بالثبات والديمومة والتصاق الزمن بالمكان ليفضي ذلك إلى رقعةٍ زمكانية تتوفر على بعض ملامح الشّعريّة كالانزياح في تضافري السراب مع العواصف، وعواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جنّ الدهناء، وفضلا عن ذلك، فإنّ الراوي يوقّع على الغرابة والفنتازيا في وصف المكان؛ ليكتسب المكان دلالتين: الغموض المخيف الذي يبعث الرعب في النفوس، والتطلع إلى اكتشاف ما يعدّ مجهولا، ويعزّز ذلك أنّ المتلقي الذي يعرف الرياض سيقف عند مكان جديد مشكّل فنيّا، وقد تُوسِّل إلى هذا التشكيل بأسطوريةٍ طاغيةٍ تحيل إلى أعماق التراث، وإن اتكأ الكاتب على "الرَّصف" والتوالي في تقديم هذا الأسطوريِّ.

---

(1) الحمد، العدامة، ص 7.

نلحظ، إذن، سيطرة المكان المرتبط بزمنٍ عام من البداية (مباني الرياض – القطار – الدمام – جن الدهناء..)، فالإشارة الزمانية لبداية الرواية: (قيلولة يوم من أيام الصيف ذلك اليوم من آب)، والإشارة المكانية لفضاء الرواية: (الانتقال من الدمام إلى الرياض عبر القطار) تقدِّم لنا حيِّزا وفضاءً نلج من خلالهما إلى النص الروائي.

ولكنَّ الفضاءات المكانية لم تكن المحور الوحيد الذي قامت عليه أحداث الرواية لا سيما في استهلالها؛ إذ إنَّ الكاتب لجأ إلى تقنية من تقنيات الزمن السردية وهي (الاستباق)، فمحور الرواية يكمن في حياة الشخصية في الدمام وتحديدا في العدامة؛ ما يشي بأنّ الروايات السعودية لاسيّما الروايات المدروسة قد تنقّلت من المدينة إلى القرية إلى الحارة/العدّامة بوصفها أمكنة، فقد صوّرت هذه الرواية "الحارة كمكان انتقالي تتعرض فيه الشخصيات لصدمة الحضارة وهجرة المكان الأول"[1]، وهذا ما رأيناه في حياة البطل/هشام العابر وكيف تأثّر بهذه النقلة من الدمام عامة ومن حيّ العدّامة على وجه الخصوص، ولعل في ذكر (مباني الرياض) ما يشي بالفروق الملموسة بين حضارة الرياض وعمرانها وتقدمها وبدائية الدمام. كما أنَّ ذِكْرَ (القطار) يشي بالحركة ومواكبة البطل واستجابته للأحداث وموقفه منها، كما يشي بتنقله وعدم استقراره، وهذا ما آل إليه في النهاية حيث أودع في سجن الكراديب في مدينة جدة.

ويبدو أنَّ الكاتبَ حريصٌ على إضفاء بعدٍ أسطوريٍّ على المكان، ذلك أنَّ الأسطورة تبين العلاقة القائمة بين الإنسان والكون والطبيعة وتفسرها[2]، بالإضافة إلى أنَّ الاتكاء على الأساطير لا يتبدّى "بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبذول والآليّ، الذي يحدّد فعاليات القراءة

---

(1) جريدي، سامي. الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م، ص 77.

(2) داود، أنس. الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992م، ص 20.

والتأويل في رقع دلالية ضيّقة"[1]. وقد كان الاستهلال في هذه الرواية حافلا بملامح أسطورية أسبغها الكاتب على المكان، سواء من حيث امتداده التاريخي بوصفه جزءا من أجزاء الجزيرة العربية أو من حيث شكله البدائي. فجعل الكاتب (الرياض) كأنها من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن، وحكاية من حكايات جزر السندباد.

وطرْح الكاتب لهذه الملامح الأسطورية يتلاءم مع دلالات الانتماء للمكان أو علاقة الشخصيات به. فالبطل يقارن بين مدينة الرياض المدينة العجائبية الأسطورية بعمرانها وحضارتها مع ما رآه في الدمام من بدائية وانغلاق، وكأنّه يعالج في استهلاليته ثنائية الفقر والغنى من خلال المفارقة بين مدينتي (الرياض والدمام). ففي تلك الاستهلالية المكانية يصوِّر الراوي مشهد ركوب البطل للقطار وما رآه من أحوال الناس أثناء سيره من الدمام إلى الرياض "كان الجميع في حالة من الفوضى لا تهدأ، بين ضحكة هنا وصرخة هناك. فهذا يتفقد أطفاله لأول مره منذ أن استقل القطار، ويصرخ على زوجته مؤنبا، وذلك يلملم أشياءه"[2]، ولعلّ في هذه الحركة ما يشي بالتطلّع إلى الجديد، والتوق إلى الوصول إلى العاصمة. ويبدو أنّ الكاتب لم يحفل كثيرا بالوصف، فلم يذكر ما كان داخل القطار من مقاعد وحجرات، ولم يبين درجة الركاب، أو غير ذلك؛ لأنه معنيّ في هذه اللحظة باستدراج القارئ تجاه مفردات الحضارة التي قد يجدها في الرياض.

ويجدر الالتفات إلى أنَّ هذا الاستهلال قد حفل ببعض الإشارات التي تعكس منظومة القيم والعادات والتقاليد لمجتمع الرواية، خاصة فيما يتعلق بأمر النساء. يصوِّر السارد المشهد الذي حدث في القطار قائلا: "كان الجميع في حال من الفوضى لا تهدأ، بين ضحكة هنا وصرخة هناك. فهذا يتفقّد أطفاله لأول مرة منذ أن استقلّ القطار، ويصرخ على زوجته مؤنبا، وذاك يلملم أشياءه وهذه

(1) الصالح، نضال. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م، ص 161.

(2) الحمد، العدامة، ص 8.

تصلح من شأنها وتتأكد من وضع العباءة والخمار وضعا سليما"[1]، وقوله: "وتأفف النساء من هذا الزحام الذي لا يحترم حجابا ولا يقيم اعتبارا لحرمة الأجساد"[2]. فهل تُعدُّ بيئة الرياض منفتحة، وبيئة الدمام مغلقة، أم أنَّ الأمر لا يعدو أن يكون وهمًا يُدرجه الروائي بوصفه آليّة تشويق؟.

إنَّ المكان الوارد في المقطع الاستهلاليّ لم يخلُ من ملامح رمزية؛ فقد أسهم في إضاءة الهويّة الأيديولوجية والحضارية لشخوص الرواية، وكشف عن أنماط تفكيرهم، وطرائق معيشتهم، وهذا دليل على القيمة الواقعية غير المرئية له، ويبدو من خلال الاقتباس السابق أمران – من وجهة نظر الرواية –: التعامل الذكوري وطغيان الأبوية في ذلك المجتمع، فالرجل يصرخ على زوجه ويؤنبها أمام الآخرين، وهذه الصورة القادمة من الدمام، تصور واقع المرأة، التي تظهر استكانتها، إذ لاحول لها ولاقوة، فهي لا تعدو أن تكون جزءا تابعا للرجل. وبالمقابل تأتي صورة أخرى تميط اللثام عن بعض القيم الدينية والاجتماعية التي تنماز بها نساء ذلك المكان كالمحافظة على العباءة والخمار.

وتتجلّى الدلالات الثقافية والأيديولوجية والفكرية على مستوى المكان في القيود المفروضة على المكتبات السعودية، إذ إنَّ أكثر الكتب لا يمكن اقتناؤها بسبب الحجر الفكري الذي لا يكون مُبَرَّرًا في أغلب الأحيان، وهذا ما يشير إليه الكاتب عند حديثه عن هشام وهوايته القرائية إذ يقول عنه: "كان يقضي ليالي بطولها في قراءة النصوص الماركسية والقومية والوجودية وغيرها من التيارات الفلسفية والسياسية مما تقع عليه يده في المكتبات المحلية، أو يحصل عليه مما هو غير متاح في المكتبات".[3]

وممّا يفرزه الاستهلال على المستوى المكاني ظاهرة الترابط الأسري التي تنماز بها المجتمعات الصغيرة المحافظة، فحنان الأم على ابنها، واحترام الابن لأمه من أهم مايميز تلك الأسر: "وهل أستطيع أن أخالف لك أمرا، ولكن الأم تصر

(1) الحمد، العدامة، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 9.

على البقاء حتى يشرب الحليب أمامها، يرضخ للأمر ويشربه بسرعة"[1]. وتبرز الصفحات الأولى من الرواية ميلا واضحا إلى التحليل الاجتماعي للعادات والتقاليد وأنماط السلوك، ولعلّ فيما أوردت ما يدل على ذلك.

فالعدّامة تُعَدُّ مُلَخَّصًا مكانيا لمنظومة القيم والعادات والتقاليد التي أفرزتها مفردات المكان من خلال إشارات من هنا وهناك إلى الزمن الذي تجري فيه بعض الأحداث، ويأخذ الحدث هنا الشكل الجماعي لتقديم رساله قوامها:

أنه لا يصوِّر حياة فردٍ واحدٍ بمقدار ما يصوِّر حياة مجموعة من الناس؛ ذلك أنه من الصعب فهم نفسية الفرد بمعزل عن التكوين المثولوجي والديني والقيمي للمجتمع، إلا أنَّ هذا الاستهلال لم يكشف لنا الأحداث المحورية للرواية، وإنما قدم لنا تمهيدا لشخصية البطل (هشام العابر)، ولكنّه وهو يفعل ذلك إنما يقدمه ضمن حيّز مكاني طاغٍ، وضمن فضاء زماني، هو الفضاء المشكِّل للرواية.

وبتأمل مقطع البداية في رواية الشميسي يمكن ملاحظة الحضور الطاغي للمكان، من خلال وصف تفاصيله وأشكاله المختلفة.

يفتتح السارد الرواية بقوله: "بدت غرفته كاملة الآن، فقد اشترى كل ما يحتاج إليه... سريرا معدنيا صغيرا، مشجبا للملابس، طاولة وكرسيا من الخشب، رفا للكتب، موقد غاز سفري، راديو وجهاز تسجيل مستعمل، وحبلا أزرق كبيرا منح الغرفة رونقا خاصا..."[2].

فالسارد – في استهلاله – يحاول الإيهام بالواقع من خلال التركيز على أبسط الجزئيات المتضمَّنة في المكان؛ ليرسم مشهدا بانوراميًّا يُقنع القارئ أو يوهمه بأن ما يقرؤه حقيقيّ وواقعيٌّ، وليس الأمر على هذا النحو فيما أرى، استنادًا إلى مقولة نجيب محفوظ: بأنَّ التركيز على الجزئيات المكانية والأثاث خدعة فنية[3].

---

(1) الحمد، العدامة، ص 10.

(2) الحمد، الشميسي، ص 7.

(3) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 82.

ولكنْ، وعلى الرغم من تعدُّد مفردات الوصف، فإنَّ مستويات الوصف على النحو الذي يتحدث عنه (فيليب هامون) في كتابه (في الوصفي) يبدو متواضعا، بيد أنَّ هذا الاهتمام بوصف الغرفة، وإن بدا متواضعا، فإنه أسهم في إبراز الدور الكبير الذي ستلعبه هذه الغرفة في تشكيل الأحداث اللاحقة وتهيئتها، ففيها سوف تمارس جميع الطقوس بحريّةٍ مطلقة (التدخين – الخمر – النساء).

ولو أنعمنا النظر في استهلالية الحمد لهذه الرواية، نجد أنه بدأها بجملة "بدت غرفته كاملة الآن"، وهذا يشي بالجدلية الواضحة بين الحاضر والماضي، بين مكان البطل في (الدمام) الذي يعتوره النقص، وبين الحالة الآنية في الرياض إذ اكتمل فيها كل شيء، فالحالة هنا مكتملة نسبيا مقارنة مع الحالة الناقصة الماضية التي كان يعيشها البطل في عدامة الدمام. وهذا بدوره يجسد الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية بين هاتين المدينتين، مدينة الدمام المهملة، والمدينة العاصمة التي حظيت بالاهتمام دون سواها، ونلحظ ذلك بارزا حتى في غرفة البطل عندما جاء عند خاله وأبنائه فكانت غرفته متواضعة مقارنة بغرفة أبناء خاله، "لقد أصبحت غرفته جميلة حقا رغم أثاثها البسيط، أجمل من غرفتي أحمد وعبد الرحمن الممتلئتين بأثاث فاخر وكثير".

إذن، فغرف أبناء خاله تحتوي على أثاثٍ فاخر؛ ما يشي بترف أهل الرياض ونوالهم الحبوة دون سواهم من المناطق الأخرى، من وجهة نظر فنية، على الرغم من أنّ الواقع الموضوعي في السعودية ينقض ذلك تماما؛ فإذا ما نظرنا إلى جدة والدمام ومكة والقصيم وبقية المدن الكبرى، نجد أنها لا تَقِلُّ كثيرا عمَّا في الرياض، مما يجعلنا نجزم أنَّ الكاتب إنما أراد النقد السياسي المتضمِّن إقصاء بعض المدن وحرمانها من البنى التحتية ومظاهر التقدم، لاسيّما أنَّ الكاتبين من رجال السياسة في السعودية، ولهما تجارب ومواقف تتماهى مع أبطال رواياتهم، خاصة ثلاثية الحمد "أطياف الأزقة المهجورة" و"شقة الحرية" للقصيبي، التي يرى كثير من النقاد والباحثين أن هذه الأعمال تمثّل سيرة ذاتية لهذين الكاتبين، ومن هؤلاء الباحثين: محمد العوين الذي يرى أن رواية شقة الحرية "تصوّر فترة قلقة ثائرة من حياة بطلها فؤاد الطارف الذي هو غير بعيد عن كاتب الرواية "غازي

القصيبي"، و"هشام العابر" بطل رواية العدّامة للدكتور الحمد هو الكاتب نفسه"[1]، كما يرى الباحث محمد العباس أنّ شخصيتي فؤاد بطل شقة الحرية وهشام بطل العدامة "تمثلان امتدادا عضويا لذاتي الكاتبين"[2]؛ وهذا يجعلنا نتفق إلى حدٍ كبير مع هذين الباحثين، ومن حذا حذوهم، في أنَّ هذه الأعمال الروائية قد تندرج ضمن ما يسمّى بالسيرة الذاتية الروائية، بيد أن هذه الإشكالية تحتاج إلى مناقشة مستفيضة تخرج الدراسة عن أهدافها. وعند العودة إلى الأثاث الفاخر الذي حوته غرفة أبناء خال البطل يتبدّى لنا أنّ الأثاث، بلا شك، يعكس مجموعة من القيم الاجتماعية والجمالية، ما يسمى بـ "فلسفة الأثاث"[3] عند ميشال بوتور، ولكنه وإنْ كان عند الحمد يعكس بُعدا اجتماعيا بوصفه دليلا على الحالة المادية المترفة، إلا أنه لم يعكس بعدا جماليا، فلم نَرَهُ يحظى بكثير اهتمام من الناحية الوصفية، إذ اكتفى الكاتب بقوله (أثاث فاخر وكثير)، فلم يبين ما نوع الأثاث، وما أشكاله وما محتوياته. وعلى الرغم من أنَّ الغرفة تشكِّل مكانًا مغلقًا/مجازا، إلا أنها أصبحت مكانا مفتوحًا تمارس فيها أنواع الرذيلة، فقد "تحولت الغرفة إلى ملجأ لأبناء خاله يقصدونها كل حسب حاجته..."[4]، ففي تلك الغرفة يُمارَس التدخين ويُشرَبُ العرق، حتى إنَّ الإتيان بفتيات كانت فكرة واردة يسهل تطبيقها، وكأن أبناء خال البطل قد استنشقوا الحرية بتلك الغرفة التي وجدوها متنفسا لهم "إذا أراد عبدالرحمن التدخين كانت الغرفة هي المكان المفضَّل، وقد صرَّح عدة مرات بإمكانية جلب فتيات إلى الغرفة... أما حمد فكان يأتي بمخزونه من العرق، الذي لا يتجاوز القارورة أو بعضها، وبعض الأحيان يكون في كيس بلاستيكي يضطر هشام لإفراغه في قارورة كي لا

(1) العوين، محمد عبدالله. قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع، الرياض، ط1، 2009م، ص 338.
(2) العباس، محمد. مقالة" العدامة" نص بلا ذروة تعبيرية، الرياض، العدد 10566، في 23 محرم 1418هـ- 29مايو 1997م، ص 31.
(3) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ت: فريد أنطونيوس، (ط3)، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986م، ص 53.
(4) الحمد، الشميسي، ص 8.

يتمزق وينساب منه وتفوح رائحته الكريهة في الغرفة"[1].

يمكن القول إنَّ "الغرفة" تشكّل إيقاعا متحركا، حيث ذكرها السـارد، في استهلاله، خمس عشرة مرة، مما يشي بأهميتها، ودورها في سياق العمل القصصي، فهي المكان الذي ينطلق منه البطل إلى عالم آخر، عالم تُمارَس فيه الحياة بعيدا عن القيود الإجتماعية، ففي جنباتها تعلم التدخين والشراب والنساء وانطلق إلى آفاق أخرى. ولعل/الغرفة/المكان، تمثل الاستهلال المحوري البنية، بحسب ياسين نصير، إذ إنها تلعب دور البطولة في هذه الرواية، كما أنّها بدت مكانا ظاهرا أكثر من غيرها في هذه الرواية، وثمة أماكن أخرى تمّ ذكرها مثل (السطح – المنزل) ولكن ذكرها لم يتجاوز المرتين، إيحاء بأهمية هذه (الغرفة) ودورها في سير أحداث الرواية وتنامي شخصياتها.

لقد أبان السّارد عن سلوكات أهل الرياض من خلال أبناء خال البطل الذين طفقوا يمارسون الرذيلة، وهم الذين يدَّعون الفضيلة، كما أنَّ المكان/الرياض، يوحي ببعض الأعراف والعادات التي كانت طافحة آنذاك، ومنها عدم تعليم المرأة، وطغيان الذكورية في ذلك المجتمع، فـ (موضي) ابنة خال البطل (هشام العابر) لم تكن متعلمة، فقد حرمها أبوها من التعليم، فجاء على لسانها: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الإبتدائية... سامح الله الوالد كل شي فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات"[2].

إذن، فاستهلال هذه الرواية يبين انتقال البطل (هشام العابر) من الدمام إلى الرياض لغرض الدراسة في (الكلية)، ويرصد التحولات الفكرية والنفسية التي يمر بها، ولكنَّ هذا الاستهلال لم يفصح في مجمله عن بقية الأحداث المحورية.

وفي رواية (الكراديب) يتم نقل البطل إلى السجن في مدينة جدة، حيث يجد هناك أقصى أنواع العذاب النفسي والجسدي، ويلتقي بأصدقاء جُدُد في ذلك السجن، حيث يمثلون تيارات ومذاهب فكرية مختلفة منهم (الشيوعي والملحد

---

(1) الحمد، الشميسي، ص 9.

(2) المصدر، نفسه، ص 10.

والقومي) ويفلسفون الأشياء، ويتجادلون في مذاهبهم وأحـــزاهم، إلى أن يـــتم إخراج البطل من سجن الكراديب بعد عفو شامل بعد أن قضـــى في الســـجن أكثر من سنتين.

وفي هذه الرواية يأخذ الاستهلالُ حيِّزًا فضائيا طويلا، وتبلغ عدد صفحاته تسع عشرة صفحة، يبدؤه الكاتب بقوله: "بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض، وأخذ المضيف يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيـــب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهويســـمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له. و لم تلبث الطائرة أن توقفت تماما أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الأذان، ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة"[1].

ونلحظ أنَّ هذا المقطع الاستهلالي يذكِّرنا مباشرة باستهلالات الروايـــات الكلاسيكية الواقعية؛ إذ يقدم الكاتب نصه الروائي بـــذكر المكـــان وتحديـــده، والإفصاح عن الشخصيات، والحدث المحوري، وهو ما يسمى عند ياسين النصير بالاستهلال الروائي المحوري البنية. فالأمكنة تتمثـــل في (الطـــائرة – الأرض – المطار – مدينة جدة – السجن) والشخصية الرئيسية (هشام)، والحدث المحوري من خلال الرحلة التي ألقت الرعب في قلب هشام؛ حيث سيُودع في الســـجن، لاسيما أن الكاتب أفصح عنها في الجزء الثاني من ثلاثيته في رواية (الشميســـي). كما أنّ الكاتب قد اختار انطلاق الرواية من الفضاء المكـــاني علـــى الطريقـــة السينمائية؛ حيث الانطلاق من المكان الواسع إلى الضـــيق ومـــن الأكـــبر إلى الأصغر، ومن العام إلى الخاص، فقد بدأت رحلة البطل من الطـــائرة إلى مدينـــة جدة إلى أن أُودع في سجن الكراديب، وهذا ما أفصح عنه الكاتـــب في بقيـــة صفحات استهلال روايته، حينما وصف حال البطل "وأخـــذ بعـــض العمـــال ينظرون إلى هشام وحارسه وقد ارتبطا بالقيد الحديدي"[2]؛ ما يشـــي بالحالـــة

---

(1) الحمد، تركي. "أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)"، دار الســـاقي، بـــيروت، ط6، 2008م، ص 7.

(2) الحمد، الكراديب، ص 9.

المتأرجحة والمتذبذبة التي يعاني منها البطل (وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام)، كما أنَّ استحضار الروائي لنقيضين (الطائرة/الارتفاع، والأرض/المقـــر الهبوط) دليل عل حيرة الشخصية وضيقها وتناقضها، وهذا ما رأيناه من حـــال البطل حينما أدرك استحالة الإقامة الطيبة في جدة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ المكان الروائي تختلف دلالته من عمل إلى آخر، فقد يكون بشير خير، وقد يكون نذير شؤم، وهذا ما رأيناه في المكان/الطائرة، إذ غالبًا ما تعبّر الطائرة عن الانطلاق والارتفاع والحرية، والسفر والسياحة، ولكنها في هذه الإستهلالية تُمثِّل قيدا، وقضبانا للبطل، ورحلة مجهولة. كما نلحـــظ أن المكان قد تفوق على الزمان في هذه الاستهلالية.

أما المكان/السجن فقد شـــكَّلَ إيقاعًـــا لافتـــا في الروايـــة ابتـــداءً مـــن العنوان/الكراديب، ثم تكراره في الاستهلال إلى نهاية الرواية. ويمكن القـــول إنَّ الرواية بمجملها تنضوي تحت لواء ما يُعرف "بأدب السجون"؛ إذ تتحدث عـــن السجن وحياة السجناء والسجّانين مُتوسِّلةً إلى ذلك بتقنية الوصف سواء أكـــان ذلك الوصف وصفًا ذاتيًّا يكشف عن مشاعر الشخصية من خلال تأملاتهـــا، أم وصفًا موضوعيًّا يكشف عن الأشياء ومفردات المكان. ويبدو أنَّ الفضاء/السجن من أكثر الأمكنة إيحاءً ودلالةً؛ لأنه "مكان مخالف للمألوف، ويتكثف الزمان في السجن، ويتضاعف تأثير المكان في الشخصيات والأحداث، حتى يغدو السجن مكانا مكتنزا، ومكانًا مؤثرا أبلغ تأثير. إنّه مكانٌ يفرض نفسه بقوة على المتلقي، كما أنه قد فرض نفسه بقوة وصرامة على الشخصيات التي تعيش فيه، وعلـــى الزمن المسجون بين جنباته، وعلى الأحداث الـــتي تـــدور داخـــل زنزاناتـــه وحجراته[1]. يقول السارد العليم – واصفًا – السجن الذي أُودع فيـــه بطـــل الرواية/هشام العابر: "كانت النوافذ ذات القضبان الفولاذية تنتشر على جـــدران المبنى، ومن خلال هذه النوافذ والبوابة ذات القضبان الفولاذية كان هناك نـــور

(1) أبو ملحة، محمد بن يحيى، جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجًا، مجلـــة علامات في النقد، المجلد 17، الجزء 68، النادي الأدبـــــي الثقـــافي، جـــدة، صـــفر 1430هـــ – فبراير 2009م، ص 505.

ضئيل ينبعث من الداخل، وصور أشباح تتحرك بتثاقل، وأصوات لم يسمع مثلها من قبل..."[1].

وبتأمل هذا المقطع الاستهلالي يمكن أن نلحظ الحضور الصارخ للمكـــان، من خلال وصف مفردات السجن: (النوافذ – القضبان الفولاذية – الجدران – المبنى). وغني عن البيان أنَّ الاتكاء على الوصف يفضـــي إلى تبطـــيء الســـرد، وتعطيل حركة الزمن، بيد أنَّنا في هذا المقطع الوصفي لم نعدم الإحساس بالزمن؛ فثمة أفعال ماضية ومضارعة تُعمِّق إحساسنا بـــالزمن: (كانـــت – تنتشـــر – ينبعث – تتحرك – يسمع)، لا سيما أنَّ الكاتب قد عوَّل على الأفعال المضارعة لأنها – كما يرى أحد الباحثين في سياق مشابه – "تسعف في إشراك المتلقي في تشكيل الصورة الجزئية، ناهيك بكثافة الحضور"[2]. ومهما يكن فـــإنَّ تموقـــع الفضاء/السجن في استهلال الرواية، ووصف جنباته يشي بالدور الكبير الـــذي سيلعبه في مجريات الرواية؛ ذلك أنَّ هذا المقطع الاستهلالي – من خلال وصف المكان – يُسهم في تغذية مفاصل الرواية ليسعفها برؤى لاحقة كما أنه يكشف عن معاناة الشخصية المحورية/هشام العابر؛ ومن هنا عمد السارد إلى المزج بـــين الأبعاد المادية/للمكان، والمشاعر النفسية/لبطل الرواية. إنَّ السارد حينما يتحدث عن السجن – بوصفه أنموذجًا للمكان المُغلق – فإنه لا يتحدث عن سجن معيّن، بل إنه يتحدث عن كل السجون التي تسلب من الإنسان حريته وكرامته. وممـــا يجدر ذكره أنَّ الحمد عوَّل على الانزياح ليظهر مدى انغلاق ووحشـــة هـــذا المكان/السجن، ومدى تأثيره السلبـــي على نفسية بطل الرواية، ففـــي قولـــه: (القضبان الفولاذية تنتشر على جدران المبنى)، نلحظ انزياح اللغة عن معانيهـــا السائدة؛ إذ تُشخَّص القضبان وتستحيل حارسًا مخيفًا، مما يكشف عن المعانـــاة النفسية التي يعيشها بطل الرواية/هشام العابر.

ومن جانب آخر، يعرض الكاتب مشاهد متنوعة للمكان الروائي/مدينـــة جدة، معتمدا في ذلك على الوصف الذي هو حتمية لا مناص منها في الســـرد،

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 12– 13.

(2) الشوابكة، محمد، السرد المؤطر في رواية النهايات، مرجع سابق، ص 100.

فيقدم مشهدا زاخرا بالحيوية والحياة للطرقات والساحات التي عني بإبرازها، وهذه الأمكنة تعكس مجموعة من العادات والتقاليد الشعبية في مدينة جدة: "تنتشر المقاهي على الجانبين، مزدحمة بروادها، وقد تسللت رائحة تبغ الجراك الحجازي المميزة إلى السيارة رغم النوافذ المغلقة..."[1]، وانتشار هذه المقاهي إنما يدل على رائحة الحرية التي يفتقدها هشام، كما يدلّ على بعض العادات الرائجة عند بعض أهل جدة، بعكس ما كان في الدمام. فما زالت المفارقات ظاهرة عند الحمد، فرواد المقاهي هناك في الدمام كان ينظر إليهم نظرة احتقار وازدراء، فيتذكر موقف أمه من هؤلاء، يقول السارد العليم: "الذين أمه كانت تسميهم بالصيع والدشر والسراسرة"[2]. وهذه التسمية تظهر ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه هشام في الدمام، والذي يرفض أي خروج على عاداته وتقاليده وقيمه. ومن هنا نلحظ تباين الثقافات والعادات – من وجهة نظر الرواية – بين هذه المدن الثلاثة: الدمام – الرياض – جدة، التي اتخذها الكاتب مسرحًا لأحداث ثلاثيّته.

أما رواية (شرق الوادي) فإنَّ الكاتب يستهلّها بسند حديث:

"حدثنا ابن بشار حدثنا يحيى حدثنا سفيان هو الثوري حدثنا سليمان هو الأعمش عن أبي ظبيان عن ابن عباس قال: أول ما خلق الله القلم قال اكتب، قال وماذا أكتب؟ قال اكتب القدر فجرى بما يكون من ذلك اليوم إلى قيام الساعة... إلخ الحديث"[3].

فمن خلال مقطع البداية الذي استهلَّ الحمد به روايته أو (حكايته)، حسب ما يرى، نلحظ أن له موقفًا ضد التراث، (حدثنا فلان عن فلان) ينتهي بانتهاء تقديمه للحكاية، لذلك جعل هذا السند تمهيدا لروايته التي تكمن في المخطوط الذي كتبه (جد البطل) وأوصى نسيبه (عثمان) أن يعطيه حفيده/البطل (جابر السدرة)، الذي كان يعيش في خب السماوي إحدى قرى القصيم،

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) الحمد، تركي. "أسفار من أيام الانتظار (شرق الوادي)"، دار الساقي، بيروت، ط4، 2006م، ص 7.

والذي هاجر من مكان إلى أخر بحثا عن الشخصية الأسطورية ذات المعجزات والكرامات، (سميح الذاهل)، وقد قسم الحمد روايته إلى خمسة أسفار (سفر الآفلين – سفر الأولين – سفر التائهين – سفر اللاهين – سفر الحنين). يبدو أنَّ الكاتب أراد أن يقول: إنّ هذه الأسانيد/حدثنا فلان عن فلان/أساطير وخرافات، مثلها مثل حكاية (سميح الذاهل) الذي تناقلت قصته الأجيال تلو الأجيال. يقول السارد: "ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب بيد عجوز غريب فقد الوعي بالدنيا، فتركته الدنيا. تجاوزني الشباب والكهولة، وهأنذا اليوم وقد اشتعل الرأس مني شيبًا، وأخذ ظهري ينحني، وبدأ مدخل نفق البعد الآخر يلوح في الأفق... إلى أن قال: لقد غير ذلك المخطوط حياتي رأسا على عقب، وكم كان بودي لو لم أقرأه حين أعطاني إياه العم عثمان السايح"[1].

وإضافة إلى ما تمخضت عنه البداية من تبيان لموقف الكاتب من التراث – هذا الموقف الذي لا نوافقه عليه إن صحّت قراءتنا – فقد قام المقطع الاستهلالي السابق بوظيفة تأطيرية بنائية للنَّص من خلال اختزال المبنى الحكائي، والتوقيع على الثيمة الرئيسة في الرواية/مخطوط الجدّ وأثره في أحداث الرواية التي ستتولد عنه لاحقًا، بالإضافة إلى تقديم الأجواء العامة للشخصية المحورية والزمان والمكان. فنحن إذن أمام رواية واقعية تُلحُّ، في استهلالها، على متابعة الشخصية الرئيسة وتحلّلها نفسيًّا وجسديًّا، وترصد الحدث الرئيس، وتُقدِّم الأجواء العامة للزمان والمكان؛ ذلك أنَّ الاستهلالَ في الروايات ذات الطابع الواقعي يحمل وظائف تفسيرية وبنائية من خلال: "إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تستنتج فيما بعد"[2].

وقد تمثلت مؤشرات الاستهلال الواقعية في الآتي:

---

(1) الحمد، "أسفار من أيام الانتظار (شرق الوادي)"، ص 8- 9.

(2) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 30.

1- الإشارة الزمانية في استهلال الرواية: "وهأنذا اليوم... أربعين عاما من حياتي وحياة زهرة ضاعت سدى... وكم كان بودي اليوم لــو لم أقرأه..."[1].

2- الإشارة المكانية في استهلال الرواية: "لم يبق أمامي إلا الانتظــار في هذه المدينة المعزولة في ديار مجهولة"[2].

3- الإشارة إلى الحدث الرئيس في استهلال الرواية "لقــد غــير ذلــك المخطوط حياتي رأسا على عقب"[3].

إذن، نستطيع أنْ نُصَنِّفَ الاستهلالَ في رواية (شرق الوادي) بأنَّهُ استهلالٌ محوري البنية؛ إذ إن ذلك المخطوط هو الحدث الرئيس الذي تقوم عليه مفاصــل الرواية من البداية حتى النهاية.

كما نلحظ، في إحدى المقطوعات الاستهلالية، محاولة الكاتب بأنْ يُقَــدِّمَ تجريدا فلسفيا من خلال بناء سردي – وهو لا يكون قد خالف القاعدة – وهذا مِمَّا يُعَدُّ عيبا، إذ إنَّ التجريد الفلسفي يفرزه النص ولا يُقدَّمُ مباشرةً من خــلال الكاتب؛ إذ يقول:

"حياتي التي يمكن إيجازها بعبارة واحدة: البحث عن حقيقة، وربما وهــم البحث عن حقيقة، وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون، فإذا كان كل الوجود محصورا بين حرفي الكــاف والنــون، فعدمي ملقى بين الوهم والحقيقة. وكل ما أمني نفسي به اليــوم، لحظــة مــن لحظات إشراق المتصوفة تعتريني فجأة، فتنقلب الحيرة إلى يقين، ولو كان يقينــا زائفا، المهم أن يكون يقينا"[4].

وفي رواية (جروح الذاكرة) يصوّر الكاتب المجتمع السعودي وما طرأ عليه من تغيرات اجتماعية وثقافية وفكرية نتيجة الصدمة النفطية، وما صــحبها مــن

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 8 – 9.
(2) المصدر نفسه، ص 11.
(3) المصدر نفسه، ص 9.
(4) المصدر نفسه، ص 8.

مساوئ وإيجابيات، وذلك من خلال حديثه عن أسرة نجدية انتقلت من إحدى القرى لتستقر في قلب الرياض إبّان الطفرة النفطية آنذاك.

أمّا الاستهلال السَّردي فيبدأ بالمقطع التالي: "فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان، عدا ذلك البصيص الخجول من نور أزرق باهت يأتي من مصباح الممر الواهن، وهو يحاول اختراق عتمة ليس له معها أية حيلة. دعكت عينيها الواسعتين بقوة وهي تحاول فتحهما على اتساعهما، ونظرت إلى يديها في الظلام، وكلها حرقة على تلك الشعيرات القليلة التي تعلم أنها سقطت من أهدابها الطويلة التي طالما كانت محل اعتزازها وغيرة رفيقاتها. كانت قد عاهدت نفسها كثيرا على ترك هذه العادة السيئة، كما كانت تصفها، حفاظا منها على أهدابها الجميلة، ولكنها لم تفلح، فقد كانت متعة الدعك تفوق ذلك الثمن البخس المدفوع من شعيرات متساقطة معدودة بمراحل كثيرة. تنهدت بصوت حاولت أن يكون صامتا، ثم نظرت حولها بعينين ألفتا العتمة منذ نعومة الأظفار، وإن كانت نفسها لا تزال تنفر من العتمة رغم الألفة وذكريات الطفولة وأيام القرية والزواج الأولى"[(1)].

فمن خلال هذه البداية نلحظ أنَّ الوصف قد انزاح عن وظيفته الجمالية إلى وظيفتيه: التفسيرية والبنائية، وألقى بظلاله النفسية على المشهد وعناصره بما فيها الشخصية، مُعبِّرًا – من خلال مفرداته المُحمّلة بالدلالات وأنواره الباهتة – عن اللون المأساوي الذي صُبغ به المكان والشخصية الرئيسة على حد سواء. وعلى الرغم من أنَّ المكان لم يتم تسميته أو توصيفه من قبل الكاتب، إلا أنه لعب دورا بارزا في تغيير مسار الشخصية، والتمهيد لباقي الأحداث، ففي السطر الأول وردت كلمة (المكان) خالية من أي إحالة أو تسمية لمكان بعينه ما يشي بتوحش كل ما يمكن تسميته مكان أو فضاء، فالحزن والألم والتشاؤم بدت سمات بارزة للبيت والحديقة والحجرة، وكل ما يمكن أن يسمى مكانا. وإن كانت تلك البداية لم تقدم الحدث المحوري صراحة إلا أنها رمزت إليه بانتقال البطلة من القرية إلى حي العليا مع إجراء

(1) الحمد، تركي. "جروح الذاكرة"، دار الساقي، بيروت، ط5، 2010م، ص 13.

بعض المقارنات بين هذين المكانين، مما يفضي إلى التحولات التي ستحدث لاحقا.

كما يقود هذا المقطع الاستهلالي إلى الكشف عن عمق المعاناة التي تكابدها بطلة الرواية، فتَذَكُّر القرية وأيامها يعني تذكُّر الراحة والسعادة المفقودتين في عالَم المدينة؛ لذلك نجد أنَّ الشخصية الرئيسة/لطيفة تعقد مقارنة منولوجية بين الحياة الأولى في القرية، وبين حياتها الآنيَّة "منذ انتقالهم إلى حي العليا" وحي العليًّا من الأحياء المشهورة في الرياض ذلك الحي الذي تمخَّض عن الطفرة النفطية السعودية.

إنَّ القريةَ مكانٌ يرمز إلى الحياة السعودية النجدية البدائية ما قبل النفط، والعليًّا تُمَثِّل المكان الحضاري، والنقلة السعودية من خلال التحولات الاقتصادية، والفكرية والاجتماعية والثقافية فيما بعد (النفط). إنّ التباين بين القرية والمدينة الحديثة أصبح واضحا جليا "ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن"[1]، بينما أصبحت الحياة في المدينة الحديثة لها فلسفة خاصة وحياة أقرب ما تكون إلى ضياع القيم والمبادئ والتأثر بالحضارة الغربية، فهاهم بعد أن كان الزمن لايعني لهم شيئا أصبحوا "يهرعون إلى حفلات عيد ميلادها، كما تهرع هي إلى حفلات عيد ميلادهم، محملين بالهدايا الثمينة وهم يغنون: "سنه حلوة ياجميل وتارة happy birthday to you"[2]؛ لذلك فإنَّ الروائيين السعوديين تجدهم في جل أعمالهم يركزون على الرغبة في "الحفاظ على الهوية في مواجهة زحف المدينة الحديثة"[3]، فواقع الحياة في المدينة (المكان الجديد/العليا) يختلف كل الاختلاف عن الحياة في القرية، فثقافة المجتمعات القروية تخونهم في تحديد بعض الضروريات، ففي المجتمع القروي مثلا – يصعب على المسنين تحديد أعمارهم، فغالبيتهم يجهلون تواريخ ميلادهم، لأنهم لم يكونوا

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

(3) البليهد، حمد. جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، (د.ط)، 1429هـ، ص 57.

مهتمين بالتواريخ: "فهي تعلم أنها اليوم قد عانقت الخمسين من عمرها، أو ربما تكون قد تجاوزتها، أو أقل منها بقليل، لا تدري على وجه الدقة. فهي في الحقيقة لا تعرف تمامًا متى ولدت، ككل امرأة ورجل من جيلها"[1]. إنَّ الزمن ليس ذا بالٍ في المجتمعات القروية، فالأيام عندهم واحدة، اليوم كالأمس وكالغد، "ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن مجرد شمس تشرق وأخرى تغيب"[2].

أما في المجتمع المدني فإنَّ النظرة إلى الزمن قد اختلفت؛ إذ نجد أنَّ الأمر قد تغير وتحول منذ أن كان الانتقال إلى (العليا) وهو حي من أحياء الرياض المتمدنة، فالمجتمع المدني لديه اهتمام بالزمن والتواريخ، بخلاف المجتمع القروي الذي لا يمثّل لهم الزمن والتواريخ شيئا. كما نلحظ أنَّ اختيار الحمد للمكان (العليا) دليل واضح على تلك النقلة النوعية في حياة المجتمع السعودي بعد ظهور النفط، فكان المكان تعبيرا عن مدلولات الزمن، فالزمن يمثل حقبة ما قبل النفط وما بعده، مما يفضي إلى تغيرات – لا مناص منها – في ذلك المجتمع إن على المستوى الأيديولوجي أو الثقافي أو السياسي.

ومن هنا، فإنّ الزمن في هذه الرواية يُعدّ خيطًا فاصلا بين فئتين متناقضتين في المجتمع السعودي، فئة حملت التطور والتقدم والحداثة، وفئة حملت الفقر والرجعية والكآبة، وذلك يبدو حينما يتحدث السارد على لسان البطلة: "رغم حرصها على الاحتفال بعيد ميلادها كل عام، منذ انتقالهم إلى حي العليا وفي تاريخ اختارته في العشر الأواخر من آذار، حين تعود عشتار منتصرة من العالم السفلي تقود تموز بيدها..."[3] إنّ اختيار الكاتب للزمن المتمثل في العشر الأواخر من آذار يرمز إلى قدوم الخير والعطاء، وانتهاء القحط والمعاناة؛ ومما يؤكّد ذلك استدعاء الكاتب أسطورتي: عشتار وتّموز رمزي الخصب والحياة.

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 14–15.

## 2.1 الاستهلال السردي في بعض أعمال القصيبي الروائية:

تُقدِّم رواية العصفورية حكاية بطلها (البروفسور) الذي قطن مستشفى الأمراض النفسية، وتدور أحداثها من خلال الحوار الذي أجراه الدكتور (سمير ثابت) مع المريض/البروفسور بشار الغول الذي استطاع أن يختزل كل ما في جعبته خلال عشرين ساعة في العصفورية، واستطاع السارد/البطل البروفسور من خلال ذلك الحوار انتقاد المجتمع العربستاني بتهكم وسخرية، متكئا على أبيات المتنبي التي نثرها في ثنايا حواره، وهو بذلك يتقاطع مع المتنبي في تمرده، وثورته على مجتمعه آنذاك. وقد تناول القصيبي في روايته هذه عدة قضايا منها، عقدة الخواجة، وعقدة السلطة، وصراع الأنا والآخر، وانتقاد الأدباء والفلاسفة والمفكرين والشعراء والصحافيين وأهل الفنون بشكل عام.

تبدأ الرواية بـ <مدخل>: "يفتح البروفسور النافذة من جناحه في العصفورية على الممر وينادي: شفيق شفيق! تعال هنا فوراً!

يقترب المُمَرِّض الضخم من النافذة وعلى فمه ابتسامة كبيرة: مساء الخير يابروفسور أمرك؟

أين الدكتور سمير ثابت؟

- فَلّ.

فل الله رأسك! كيف فلَ؟

فل يا بروفسور.

فل دون أن يراني؟ {اطلب}[1] لي فورا فخامة الرئيس كميل شمعون \\- كميل شمعون أعطاك عمره.

مات؟! لا حول ولا قوة إلا بالله! {اطلب} لي فوراً دولة الرئيس سامي الصلح.

وسامي الصلح أعطاك عمره.

---

(1) وردت في النصّ الأصلي (أطلب)، ومعلوم أنَّ الأمر من الثلاثي يأتي بهمزة الوصل لا القطع.

مات؟! إنا لله وإنا إليه راجعون! من رئيس الجمهورية الآن؟ الياس الهراوي.

من؟!

الياس الهراوي

ورئيس الحكومة؟

رفيق الحريري

ومتى يرجع الدكتور سمير ثابت؟

على بكرة

{اطلب} منه أن يحضر لمقابلتي فور وصوله.

أمرك، يا بروفسور.

يغلق البروفسور النافذة"[1]

لقد تم تحديد نهاية مقطع البداية استنادا إلى العنوان الذي وسمه الكاتب بـ <مدخل>، حيث جعل من المقطع السابق مدخلاً لروايته. بيد أنَّ الباحث سوف يسلّط الضوء على ما بعد المدخل باعتباره داخلا ضمن السياق الاستهلالي للرواية.

وبتأمل مقطع الاستهلال يمكن ملاحظة الحضور الطاغي للمكان، من خلال وجود عدد من الأمكنة (النافذة –الجناح – العصفورية – الممر)، كذلك يمكن القبض على الزمان، حيث إنّ أحداث الرواية وردت في فترة زمنية يمكن تحديدها من خلال تطعيم المتن الحكائي ببعض الشخصيات السياسية. صحيح أن الكاتب لم يفصح عن الزمن بشكل واضح، ولكنه بث في ثنايا استهلاله أحداثًا وشخصياتٍ نستطيع من خلالها الإمساك بعروة الزمن، لا سيما الزمن الخارجي، ومن ذلك قوله: "رئيس الحكومة؟ رفيق الحريري"[2].

كما أنَّ الحدث الرئيس في الرواية بدا واضح الملامح، وهو اللقاء بين المريض/البروفسور والدكتور/سمير ثابت، والذي يمتد إلى نهاية الراوية، ما يجعله محوراً رئيساً فيها. يقول البروفسور: "ومتى يرجع الدكتور/سمير ثابت؟ على

(1) القصيبي، العصفورية، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

بكرة: {اطلب} منه أن يحضر لمقابلتي فور وصوله... أمرك يا بروفسور"[1].

فاختيار القصيبـــي للمكان/العصفورية، عائدٌ، فيما يبدو، إلى أنَّ هذا المكان يمنحه فضاءات واسعة للسخرية والتهكم، فلما أراد أن يوجّــه نقــداً لــدول عربستان (الدول العربية) اتخذ العصفورية مكاناً لروايته؛ لأنَّ المجانين يمكـــن أن يقولوا ما يشاؤون دون مساءلة من أحد، ويمكن من خلالهم الرمز إلى غير دلالة: فهم يذهبون إلى ما هو أبعد من الواقع، ويعيشون في خيالات واسعة، كمـــا أنَّ المكان/العصفورية، والأثاث الفاخر يشي بمكانة المريض/البروفســور، وأنــه ذو مكانة رفيعة، وأنه أتى إلى المصحة باختيار منه "ما شاء الله! صـــالون، وغرفـــة طعام، وغرفة نوم، ورفوف كتب، وكاميرات فيديو، وســـتريو"[2] لاســـيما أنَّ إقامته في جناح دليل واضح على مكانته الاجتماعية والعلمية.

إذن، فالكاتب قد أبان لنا ملامح شخصيته، السايكولوجية والأيديولوجيـــة من خلال وصف المكان، ومن خلال علاقة هذه الشخصية بشخصيات سياسية مرموقة.

"كميل شمعون كان صديقك، يا بروفسور؟!

– آووه! كنا نصطاد معاً..."[3]، واختيار المكـــان ومفرداتـــه مـــن قبـــل القصيبـــي يرمز إلى أنَّ هذه الشخصية لا تعاني من أي مرض، وأنها تعـــي مـــا تقول، بل إنَّ الكاتب قد نفى عن شخصيته المحورية المرض صراحةً؛ إذ تقـــول: "أولا يا دكتور، أنا لست مريضاَ أنا ضيف"[4]. ولقد حاول الكاتب أن يـــوهم القارئ بالواقعية من بداية الرواية من خلال وصف أثاث الجناح. أما الزمن فقد جاء غير مُحدّدٍ، وإنما أفصحت عنه بعض الكلمات "صباح الخير يا بروفسور– صباح النور، دكتور ثابت"[5] والصباح كما هو معروف يوحي ببدايـــة يـــوم جديد، فإذا كان زمن الصباح يعني الحركة والفعل والحياة للآخرين، فإنه يمثـــل

---

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 11.
(2) المصدر نفسه، ص 11.
(3) المصدر نفسه، ص 12.
(4) المصدر نفسه، ص 11.
(5) المصدر نفسه، ص 11.

للبطل بداية المواجهة وكشف المستور من خلال حواره مع الطبيب المعالج. كما نجد القصيبـــي قد تناول عبر عقلية المجانين أمكنة متنوعة، ليكشف عن الدلالات التي أراداها، فيذكر البقاع جبل في لبنان "كنا نصطاد النمور... في البقـــاع"[1] فذكر البقاع من خلال جملة يرفضها العقل، وعندما يستغربها العقل يتكئ علـــى الزمان ليثبت ما يقول: "كان هذا في الزمانات ياحكيم، ربما قبل أن تولد أنت، كانت البقاع مليئة بالنمور.."[2]، وكأنه يستحضر الماضي ويبكي على الأطلال كحال كل العرب، وفي دجلة العرب كان اللامعقول أيضا؛ ففي هـــذا النـــهر تعيش التماسيح، "أووه كانت دجلة تعج بالتماسيح، ثم أفنيناها..."[3]. فالروائي لم يذكر هذه الأمكنة – المنطوية على غرابة ودهشة – عبثاً، لكنها حملـــت في ثناياها دلالات تصب في انتقاد الأمة العربية وما وصلت إليه من ضعف ووهن، وأنَّ هذه الأمة أمة متمزقة متشظّية يفني بعضها بعضًا، مقدّما ذلك من خـــلال توظيف المفارقة والفانتازيا والسخرية المرّة.

إنَّ رواية القصيبـــي (العصفورية) من الراويات التي يصنف استهلالها بأنـــه استهلال محوري البنية، فالعصفورية/بوصفه المكان الذي تجري فيه الأحداث يظـــل ممتدا إلى نهاية الرواية، كما أن الزمن في العصفورية مكثف (عشرين ساعة) يحكي فيها المريض جميع ما يعانيه من عقد نفسية واجتماعية، ويصف الواقع المرير للأمـــة العربية. وأما من حيث الشخصيات الروائية فإننا لا نكـــاد نجـــد إلا شخصـــيتين رئيستين/البروفسور/المريض والطبيب المعالج/سمير ثابت، بيد أنَّ الشخصية الرئيســـة البطل/هي التي تستقطب الأحداث وتتربع على عرش الكلمة في فترة زمنية وجيزة، وفي حيز مكاني محدد (العصفورية). أما الشخصيات الأخرى (طاقم التمـــريض) فإنها لا تتحرك إلا ضمن تجربة الشخصية الرئيسة وأيديولوجيتها ووعيها.

ومن هنا، فإنَّ رواية العصفورية من الروايات التي لا يمكن حصر استهلالها، فهو ممتد – كما أسلفت – إلى نهاية الراوية، ولا يمكن كسره بحـــال؛ لـــذلك

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 12.
(2) المصدر نفسه، ص 12.
(3) المصدر نفسه، ص 12.

اكتفى الباحث بالصفحات الخمسة الأولى حيث إنها تفي بغرض الدراسة من خلال احتوائها على أبرز عناصر الرواية. فالمكان/العصفورية، هي المكان الرئيس، وهي التي تمثّل دور البطولة، إذ جعلها القصيبي إحدى شخصيات السرد. أما الزمن في هذه الراوية فهو زمن خارجي مكثّف/في عشرين ساعة كما صرّحت الرواية؛ إذ يقول الطبيب للبروفسور: "عفوا يا بروفسور! صار لنا أكثر من 20 ساعة نحكي. تعبت"[1]، بالإضافة إلى بعض الإشارات – إن على مستوى الشخصيات الواقعية أم الأحداث أم الدول – التي تدل على الزمن الخارجي. بيد أننا نبقى نشعر بنبض الزمن النفسي الداخلي الذي يحتضن بعض الحالات الإنسانية لا سيما الحالة المتشظية التي يمرّ بها بطل الرواية البروفسور بشار الغول. ولذلك يمكن القول إننا أمام زمن نفسي تجسّده حكاية البروفسور، حيث تحتوي على كثير من الأحداث الواقعية والمتخيّلة، وكل هذه المغامرات والأحداث جاءت في إطار زمني لا يتجاوز عشرين ساعة/زمن الحكي. نحن إذن أمام مدة زمنية قصيرة/المتن الحكائي مقارنة مع زمن المبنى الحكائي الذي شغل مساحة نصية طويلة/يزيد على ثلاث مئة صفحة، وهذه مفارقة جليّة في بنية الحبكة.

أمّا رواية "أبوشلاخ البرّمائي" فإنها لا تعدو أن تكون إتماما لمشروع القصيبي في العصفورية؛ ففي العملين أكثر من قاسم مشترك إنْ على مستوى ثنائية الشخصيات، أو معنى اللامعقول/الأحداث العجائبية المدهشة. كما أنّ العملين كليهما يقدِّمان نقدًا سياسيًّا واجتماعيًّا، وزيادة على ذلك فإنّ الروايتين تتكئان على سرد حالة فرديَّة يمكن الانطلاق منها إلى حالة جماعيَّة، إذ في كل منهما سيرة شخص، ففي العصفورية نعيش سيرة البروفسور المريض/بشار الغول، الذي يتكفّل بعلاجه الدكتور سمير ثابت، وفي رواية (أبو شلاخ البرمائي) تسرد لنا الشخصية الرئيسة حياتها منذ الولادة حتى الموت من خلال البوح للصحفي توفيق خليل. وكلتا الروايتين تبدآن بمدخل مُفْعَمٍ بسرد سلسلة من المعلومات التي يغلب عليها طابع الاستعراض والمبالغة والتزييف، والتهكم والسخرية، والعبث

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 301.

بالتاريخ، فيتحول السرد إلى عالمٍ من المفارقات المُرّة، والتهكمات الساديّة التي تحلل الواقع وتفضحه وتعرّيه.

تشير رواية "أبو شلاخ البرّمائي" إلى فترة التحول النفطي وما تمخّض عنه من سلبيات وإيجابيات من خلال التغيرات الاجتماعية والاقتصادية. والشخصية الرئيسة في هذه الرواية (يعقوب المفصّخ) الملقب بأبي شلاّخ البرمائي، وهو "البطل الضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة. غير أنه يتخذ من عثراته ما يُبرِّر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادّعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى"[1] كما يرى حسن النعمي الذي قارن بين العملين، كاشفا عن التعالق بينهما، والتصادي من حيث المدخل والنهاية، وكسر رتابة السرد التقليدي بتبنِّي الحدث المتداخل، والتعويل على المكان والزمان بأشكال متفاوتة.

بين الممثل النفسي والكذاب والمدخل والمخرج يلتقط النّعمي خيط السرد ويتابعه ملتفتًا إلى دلالات الأسماء والأحداث والمداخل، ممعنًا في حصر المتشابهات بين الروايتين، وقد أشرنا إلى شيء من ذلك فيما سبق. يبدو البروفسور شخصًا حالمًا بالمجد، حالما "بعالم يخلو من الخراب؛ لذلك فقد شغله إصلاح ذات البين، ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلاً شقيًّا وتعيسًا لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله بدوره إلى الهذيان والجنون. فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كلّ قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم هذا العالم"[2]، ويضيف النعمي أنَّ موت الذاكرة التي واجه بها البروفسور العالم كانت هي الحل، "وهي إشارة إلى أنّ الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هي القلق الذي يستبد بالدكتور ثابت... إنَّ دلالة أن يكون البطل بروفسورًا يعيش كل الأزمنة، من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث

(1) النعمي، حسن. "الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي"، مجلة علامات، المجلد 13، الجزء 49، النادي الأدبي الثقافي، جدة، رجب 1424هـ–سبتمبر 2003م، ص 301.

(2) المرجع نفسه، ص 300.

في الواقع، فالبروفسور يمثل العقل النخبوي سواء في خطابه أو ذاكرته الموسوعية التي كانت إفرازًا لحالة التأزم التي يعيشها المثقف، غير أن البروفسور/المثقف يفشل بثقافته الطوباوية أن يفهم العالم من حوله"[1].

وإذا كان البروفسور قد أخفق في فهم العالم، فإنَّ "أبا شلاخ" قد أخفق أيضا في فهم العالم، وكانت حياته مليئة بالعثرات، مع وجود بعض الفروق بين الشخصيتين. يرى النعمي أنَّ الهدف من سرد حياة أبي شلاخ هي "كشف زيف العالم من حوله عبر ضخ قدر كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها، حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة، فهو يجعل من نفسه بطلاً قوميًّا وبطلاً شعبيًّا، ورجل اقتصاد نادر الوجود... لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقّد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعًا افتراضيًّا بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع"[2]، ويضيف النعمي إلى أنَّ أبا شلاخ يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجربة المريرة. وينتهي الباحث إلى أنَّ أبا شلاخ "يمثل ملامح رجل من رجال الطفرة، نافق وارتشى وزوّر وزيّف وكذب وانتهز واستغلّ، وبكى حين ضحك الناس[3].

أمّا رواية "شقة الحرية" فتدور أحداثها في مدينة القاهرة، من خلال انتقال أربعة طلاب بحرينيين من البحرين إلى القاهرة لإكمال دراستهم. ويصف الراوي اختلاف هؤلاء الأصدقاء في انتماءاتهم السياسية والفكرية، وتأرجحهم وعدم ثباتهم، وعلاقاتهم النسائية المختلفة. وتبدأ الرواية بالمقطع التالي:

"كانت الأسئلة في ذهنه لا تنتهي، ولا يعرف جواب أيٍّ منها، والآن يشغله قائد الطائرة بسؤال جديد. لعلَّ هذا هو هدف المسابقة: إبعاد الأسئلة الكثيرة المزعجة عن أذهان المسافرين ليركزوا على سؤال واحد غير مزعج، وإن بدا غريباً بعض الشيء: (كم تحمل هذه الطائرة من الوقود؟)

---

(1) النعمي، حسن، "الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي"، ص 300-301.

(2) المرجع نفسه، ص 301.

(3) المرجع نفسه، ص 302.

كان هذا هو السؤال الذي طرح على المسافرين.

وقيل لهم: إنّ المسافر الذي يتوصل إلى الرقم الصحيح، أو إلى رقم قريب منه، سيحصل على جائزة ثمينة. مرّ المضيف يوزع الاستمارات. وأخذ كل راكب استمارته، وانهمك في التفكير. وانهمك فؤاد بدوره في التفكير (كم جالوناً، تحمل هذه الطائرة سؤال لم يطف بباله من قبل، لامن قريب ولا بعيد. هل يمكن القياس على السيارة؟ يعرف أن السيارة يمكن أن تبتلع بسهولة عشرين جالوناً. ولكن الطائرة أكبر من السيارة بكثير، بكثير جداً، وهي تحمل أكثر من مائة مسافر مع أمتعتهم، وبعض الأمتعة ثقيلة كأمتعته هو، وابتسم ابتسامة عريضة وهو يتذكر أمتعته: أربع حقائب من الوزن الثقيل غير حقيبة اليد المنتفخة. وتذكَّرَ تعليق أخيه خليل: ماهذا؟ هل سيذهب إلى القمر؟ أو القطب الشمالي؟ لِمَ كل هذه الأمتعة؟ إلاَّ أنَّ أمّه أصرّت على أن يحمل معه كل ما يحتاج إليه في (بلاد الغربة)، ودخّلت ضمن الاحتياجات أشياء غريبة: مناشف للحمام، علب شاي، قطع صابون معطر، علب شيكولاته، وبسكويت، وراديو من الحجم الصغير. وابتسم وهو يتصور كل هذه الأشياء قابعة في حقائبه، ثم مالبثت الابتسامة أنْ تبخَّرت وهو يتصور وقفته أمام موظف الجمارك في مطار القاهرة".[1] إلى أن يصل المقطع الاستهلالي إلى نهايته وتحديداً عند حديث السارد عن الشخصية الرئيسة في الرواية، إذ يقول: "عاد إلى البنسيون بخطى متثاقلة، انقضى يومه الأول في القاهرة"[2].

لقد تم تحديد نهاية مقطع الاستهلال استناداً إلى توقّف السرد والتحول منه إلى الوصف، وتغيير حال الشخصية حيث بدأت بالتعرف على جيرانها في الفندق، بالإضافة إلى وجود النجيمات البصرية التي توحي بالنقلة النوعية من الاستهلال إلى ما بعده. وكُل ذلك تشير إليه الأسطر الأخيرة من الاستهلال؛ فبعد أن وصل (البطل) إلى القاهرة ووجد الصعوبة في الالتقاء بأصدقائه وبالمدرّس

(1) القصيبي، غازي. "شقة الحرية"، رياض الريس للكتب والنشر، ط5، 1999م، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 32.

الذي ينتظره، طفق يدور في القاهرة مع سائق التاكسي، إلى أن حطّت به الرحال في أحد فنادق القاهرة، حيث انتهى يومه الأول هناك.

وبتأمل مقطع الاستهلال يمكن أن نلحظ حضور المكان من خلال ركوب البطل (الطائرة) باعتبارها مكاناً مؤقتاً؛ مما يشي بانتقال البطل سياسياً وفكرياً منذ الوهلة الأولى، وهذا ما ستتمخض عنه أحداث الرواية اللاحقة. ولعلّ الاستهلال المكاني/الطائرة، يعكس حياة البطل/فؤاد، إذ إنّ الجامع بينهما هو التنقّل والتشتّت والرحيل وعدم الاستقرار.

كما نلحظ أنّ السّارد جعل مدينة (القاهرة) مسرحاً لأحداثه، فهي المكان الأبرز في استهلال روايته، وإنْ كان الزمن يبدو ضبابيًّا في ذلك الاستهلال إلاّ أنّ القارئ المتفحِّص يستطيع الإمساك به، فثمة ما يشير إلى الزمن التاريخي للأحداث، ومن ذلك الحديث عن تأميم قناة السويس الذي قام به جمال عبد الناصر. "قاهرة جمال عبدالناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة".[(1)]

كما نلحظ العلاقة القوية بين المكان (القاهرة) والإنسان (فؤاد) باختياره ذلك المكان مستقراً له، فقد كان وراء ذلك الاختيار، نقطة انطلاق للبطل كي يمارس حياته السياسية والفكرية، لاسيما أنّ تلك البداية المكانية قد أماطت اللثام عن شخصية فؤاد الذي كان في أول الأمر ناصرياً: "وهو الآن في طريقة إلى قاهرة الثورة، قاهرة جمال عبد الناصر، اضطربت مشاعره بعنف وهو يتخيل نفسه مع جمال عبد الناصر في مدينة واحدة"[(2)].

إنّ المكان/القاهرة له دور كبير في تطوير الأحداث وتحريكها تجاه نهايتها، بالإضافة إلى أنّ هذا المكان/القاهرة قد أسهم في بلورة القيم الأيديولوجية والفنيّة في هذه الرواية، فالراوي قد توسّلَ بالمكان/القاهرة لتغذية البُعد الدرامي إذ أسهم في تشكيل بنية الانتقال والتذبذب والغربة التي تمثل، فيما أرى، أبرز هواجس الرواية وثيمتها الرئيسة؛ ولذا يُعدُّ المكان هنا حافزا سرديًّا أو عِلّة سرديَّة تتكفّل

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

بنموِّ الأحداث وتطورها، سواء أكان ذلك من خلال السّرد الطولي أم من خلال التداخل المتكئ على الاسترجاع، وقد رأينا شيئا من ذلك في تأمُّلات الشخصية على متن الطائرة، إذ حمل الاسترجاع تلخيصا يحتضن أكثر من إدراك ووعـــي: إدراك الأم، وإدراك الأخ، وإدراك الشخصية نفسها. وقد دلّت بعض المفـــردات مثل (الغربة) على بعض ملامح الشخصيَّة العامَّة، كما أنَّ المكان يمثل للبطل رمزاً تاريخيًّا، لا لبعده الجغرافي، وإنما لبعده الأيديولوجي. فقد أحبَّ القاهرةَ المكـــان لأنها قاهرة عبد الناصر وصوت العرب والنضال.

لقد وقّع القصيبيـــي على جزئيات المكان (القاهرة) المتمثلـــة بشـــوارعها (العجوزة) وشارع نوال وحديقة الأندلس، وجنينة الحيوانات، ويبدو أنَّ إبـــراز المكان يُعدّ وسيلة فنية لإظهار عادات وتقاليد مجتمع القاهرة، فالنساء في القاهرة يتمتعن بقدر من الحرية والانفتاح، بعكس ما يحدث في البحرين مـــثلا (الدولـــة الخليجية) من محافظة وانغلاق، فاتكأ الكاتب على المكان لإبراز تلك العـــادات والتقاليد من خلال تقنية استدعاء المكـــان الجديـــد/القـــاهرة مقابـــل المكـــان الأصل/البحرين بما يحمله من منظومة شاملة للقيم والعادات وطرق التفكير؛ فلبس العباءة ظاهرة التصقت بالمرأة الخليجية، وخلعُها غير جائز: "في البحـــرين منـــذ سنين قليلة رفضت بنت من عائلة معروفة أن ترتدي العباءة فأحـــدثت ضـــجة كبرى، كم عدد البنات السافرات في البحرين؟ لا يتجاوز العشرين أكثرهن من المسيحيات واليهوديات العراقيات، أما في القاهرة فكل البنـــات ســـافرات إلا الريفيات والعجائز"[1].

ويتجسَّد في هذا المكان الروائي نوعٌ من المقارنة غير المباشرة؛ إذ يكشـــف المكان الجديد/القاهرة عن قيمٍ مختلفةٍ عن قيم الأمكنة الأخرى، ولعل المُضْمر هنا يتمثّل في الظروف البيئية الجغرافية والمناخية من جهـــة، والظـــروف السياســـية والثقافية من جهة أخرى وقد تمّ ذلك كله من خلال التمثيل للقيمة بالمكان.

ومن هنا، فإنَّ المكان قد لعب دوراً بارزاً في هـــذه الروايـــة، لاســـيَّما في بدايتها، فالانتقال من البحرين إلى القاهرة والسكن في شقة الحرية، يعني انطلاق

(1) القصيبيـــي، شقة الحرية، ص 21.

البطل وأصدقائه، للارتماء في أحضان الحرية، والخمـــرة، والـــرقص والمجـــون، والجنس، بعد أن تحرروا من قيود أعراف مجتمعهم وتقاليده التي جعلتهم يعـــانون من الحرمان والكبت، كما أنَّ حرية المكان (القاهرة) جعلت للسارد حيزاً وفضاءً يستطيع من خلاله تحريك شخصياته وفق التيارات السياسية التي يريدون، وهذا ما شاهدناه منذ الوهلة الأولى في الرواية.

نستطيع أنْ نلخِّص الحضور الزمكاني والأبعاد الأيديولوجية في رواية (شقة الحرية) في ثلاثة محاور رئيسة[1]:

**أ- السفر باعتباره بحثاً عن وطن.**

"يمثل الوطن في أبسط دلالاته انتماءً إلى المكان"[2]. وقد أشار الاســـتهلال إلى الشخصية المحورية (فؤاد) الذي سافر – مع زملائه – من البحرين إلى القاهرة من أجل إكمال دراسته، بيد أنَّ العلاقة الروحية الثورية بين فؤاد والمكان/القاهرة فاقت البُعد التعليمي؛ حيث وجد فؤاد في القاهرة حُريّة وغِنًى نضاليًّا لم يجـــدهما في بلده الأصلي/البحرين.

ينتمي فؤاد إلى أسرة بحرينية، وقد ذهب إلى القاهرة لإكمال دراسته "تصوّر وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون"[3]. ولكنَّ البحرين وإنْ كانت الموطن الحقيقي للبطل إلاَّ أنَّ القاهرة استطاعت أنْ تكونَ له وطناً، ليســـت القـــاهرة بقيمتها المادية والجغرافية، وإنما بقيمتها الفكرية والروحيّة والنضاليّة، ونقرأ ذلـــك من خلال حديث السارد العليم عن فؤاد: "وهو الآن في طريقة إلى قاهرة الثورة، قاهرة جمال عبد الناصر، اضطربت مشاعره بعنف وهو يتخيل نفسه مع جمـــال عبد الناصر في مدينة واحدة"[4]. إنّ سفر فؤاد إلى القاهرة، وشعوره بالانتمـــاء

---

(1) أفاد الباحث – بتصرُّف – من تقسيمات العدواني في كتابه: بداية الـــنص الروائـــي، ص 115-123.

(2) العدواني، أحمد. بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، النادي الأدبـــــي بالرياض والمركز الثقافي العربـــي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 2011م، ص 85.

(3) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 18.

(4) المصدر نفسه، ص 19.

إليها، لم يكن بدافع تعليمي أو مادي فحسب، على غرار الطلبة المبتعثين الآخرين، بل كانت الثورة حافزه الدائم إلى ذلك السفر، حتى إنه يستغرب تضييق موظفي المطار عليه في قضية التأشيرة يقول: "من المستحيل أن يكون جمال عبد الناصر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة".[1] فالقاهرة – من وجهة نظره – تمثل الملاذ والمنجد والمخلِّص لوضع العرب البائس الذليل، لاسيما أنَّ رئيسها هو – عرّابه ورمزه السياسي – جمال عبد الناصر.

**ب- فانتازيا المكان ودهشته:**

يقود المقطع الاستهلالي الساردَ إلى الكشف عن عجائبية المكان/القاهرة، سواء أكان ذلك من خلال بُعده الجغرافي أم الثقافي أم الاجتماعي، أم من خلال علاقة بطل الرواية (فؤاد) به. وقد حفل الاستهلال – في رواية شقة الحرية – بالعجائبية من خلال وصف المكان وانبهار البطل به، وليس معلوما – كما يتساءل أحد الباحثين في سياق مُشابه – "أيهما تم توظيفه لخدمة الآخر، توظيف القص من أجل إطلاع القارئَ علىِ جماليات المكان وعجائبيته، أم توظيف عجائبية المكان لشحن القص بمادة شديدة الإثارة"[2].

وقد نجح الكاتب – كما يرى العدواني في سياق مشابه – في المزج بين هذين العنصرين على امتداد صفحات الرواية[3]. فقد وًجد (فؤاد) في القاهرة ما يثير اهتمامه، ويشبع رغباته، ويبهره أيَّما إبهار، وخصوصاً أنه لم يرَ في البحرين ما رآه في القاهرة، ولعل في ذلك نوعًا من المقارنة والمفارقة بين هذين المكانين، كيف لا؟! وهو ينتقل من بلد لا يعرفها سائق التاكسي؛ إذ يقول: "إنَّما لا مؤاخذه يعني البحرين تجي فين"[4] – إلى بلد هي "عاصمة العرب، حاضرة

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 25.
(2) صالح، صلاح. الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،(د.ط)، 1996م، ص 245.
(3) العدواني، بداية النص الروائي، ص 117.
(4) القصيبي، شقة الحرية، ص 28.

الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم الدنيا"[1]. لقد كانت القاهرة لغزاً كبيراً بجميع مظاهرها، جعلت فؤاد يستغرق في تأملها وتأمل أحيائها وشوارعها: "العجوزة! ياله من اسم مضحك، وتُرى من أين جاء الاسم؟"[2]، ويضيف: "حديقة الأندلس أجمل حديقة في الشرق الأوسط، جنينة الحيوانات ثاني جنينة في العالم بعد جنينة لندن، وهناك ساعة هائلة من الزهور في القاهرة، ساعة تتكلم!"[3]، كل هذه الأشياء أصابت فؤاد بدهشة، وصدمة حضارية، لا سيما حين يتذّكر موطنه الأصلي، البحرين، تلك البلدة الصغيرة المغمورة التي لا يعرفها سائق التاكسي!

**ج- أنسنة المكان وتماهي الشخصية معه:**

يكشف السارد في استهلال روايته عن العلاقة الحميمية، والالتصاق الروحي بين المكان/القاهرة – التي استحالت فتاة حسناء – وبين بطل الرواية فؤاد الطارف الذي أحبّها حُبًّا كبيرًا، حُبًّا جعله يتحدث معها ويناجيها ويلتصق بمفرداتها، "القاهرة عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه... القاهرة؟! تسارعت دقات قلبه. هذه، إذن، هي القاهرة. بداية المغامرة الرائعة"[4]، وحينما وقف أمام نهر النيل: "شعر أنه يلتحم بالتاريخ. لا يجلس بقرب مجرى ماء وإنما على عتبة الحضارة"[5]. هذا هو فؤاد، شخصية محورية حالمة، استطاعت أن تُقدّم القاهرة/المكان من وجهة نظرها، كما أسهمت القاهرة نفسها بتشكيل أبعاد هذه الشخصية إن على مستوى القِيم أم على مستوى أنماط السلوك على وفق ما جاء في استهلال الرواية: "ولكنه الآن وحيد لا يوجد معه من يرتب أو يدبر، عليه أن يعتمد على نفسه، عليه أن يتذكر أن مرحلة جديدة من حياته قد بدأت. أصبح رجلا عليه أن يواجه الغربة ومشاكلها كما يفعل الرجال...

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 18.
(2) المصدر نفسه، ص 20.
(3) المصدر نفسه، ص 21.
(4) المصدر نفسه، ص 18-24.
(5) المصدر نفسه، ص 31.

الموقف الآن يتطلب التدخين. لقد أصبح رجلا يواجه مشاكل الرجال بأسلوب الرجال..."[1].

كما أنَّ فؤادا قد وجد في ذلك المكان/القاهرة، ملاذا وشفاءً من اليأس والنكسة العربية، حيث شكّل المكان الجديد درجة من الغنى القومي والأمل في الانتصار "وهو الآن في طريقه إلى قاهرة الثورة، قاهرة جمال عبد الناصر"[2].

ومن جانب آخر سعت الرواية – من خلال الوقوف على جزئيات القاهرة وشوارعها وأحيائها واختلاف كل منها – إلى الكشف عن الداخل الإنساني بكل تناقضاته ومنازعه، فـ (فؤاد) يتصادى مع القاهرة في امتدادها وازدحامها بالمتناقضات، فمرة نلحظه يحس بالغربة عندما خاطب نفسه: "عليه أن يواجه الغربة"[3]، وتارة نلحظه عكس ذلك "ولكنه لا يحس أنه مقبل على غربة، إنَّه ذاهب إلى القاهرة، كيف تكون القاهرة غربة؟"[4]، وتارة نلحظه يعلي من شأن عبد الناصر "قاهرة جمال عبد الناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار"[5] وتارة ينقم عليه "جاردن سيتي؟" كيف يُبقي جمال عبد الناصر على الاسم الانجليزي بعد انتهاء عهد الاستعمار"[6].

**فلنحظ مما تقدم شيئين:**

أولهما/الحسُّ الناصريُّ الذي بات ملازماً للبطل منذ بداية الرواية حتى قبيل نهايتها. ثانيهما/التناقض وعدم الثبات والتذبذب الذي عاشه البطل، مما أفضى بدوره إلى تجلّي المفارقة في نهاية الرواية؛ حيث نرى فؤاد/المناضل القومي يترك كل الأحزاب السياسية غير آسف عليها، ويهاجر إلى أمريكا في نهاية الرواية لإكمال دراسته، متحررا من قيود هذه الأحزاب، وشعاراتها الخدّاعات.

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 18-31.
(2) المصدر نفسه، ص 19.
(3) المصدر نفسه، ص 18.
(4) المصدر نفسه، ص 18.
(5) المصدر نفسه، ص 18.
(6) المصدر نفسه، ص 18.

أمَّا الزمن في هذه الرواية وخاصة فيما يتعلق باستهلالها فإنَّ الأحداث تقــع في فترة زمنية محددة، رغم أن الكاتب لم يفصح عنها بشكل مباشر، ولكنه بثَّ في ثنايا روايته بعض الأحداث التاريخية والشخصيات السياسية التي تمكّن القارئ من القبض على الزمن الخارجي ذي الطبيعة الموضوعية التاريخية، ومن ذلك قوله: "لم يمر على التأميم سوى بضعة أسابيع، لا تزال ذكرى الخطاب التاريخي محفورة في أعماقه، لا تزال النبرة القوية الأخاذة ترن في أذنيه"(1).

كما أنَّ القصيبـــي قد استخدم تقنية الاسترجاع "الفلاش باك" في استهلال روايته، وكان الغرض منها شدَّ انتباه القارئ لمعرفة تفاصيل حياة البطـــل/فـــؤاد، ومعرفة توجهاته الفكرية والسياسية، بالإضافة إلى التمهيد لقضية الأنا والآخـــر، يقول السارد العليم متحدِّثًا عن بطل الرواية: "اتسعت ابتسامته وهـــو يتـــذكر المستر هيدلي مدرس اللغة الانجليزية، كان يثور كلما ورد ذكـــر جمـــال عبـــد الناصر"(2).

وبإيجاز يمكن القول إنّ ثمة حضورًا طاغيًا للزمن مُمثلا بالأحداث وهو زمن متعدد الأبعاد، زمن فني يمزج الحاضر بالماضي والمستقبل، ويســـتخدم الـــراوي العليم تقنيتي الاسترجاع والاستباق لتقديم الماضي والحاضر. فالبطـــل يســـافر – كما أشرنا– إلى القاهرة، ولكنه في الطائرة يستذكر ماضيه. وعندما يبحث عـــن أصدقائه في القاهرة لا ينسى أن يُقَدِّمَ، مسترجعا، شخصيته بفقرة يمـــزج فيهـــا الفعل بالوصف ويتكئ فيها على حكي الأقوال وحكي الأفعال. على أنّ هـــذا الحضور الطاغي للزمن لا يعني بحال أننا أمام سرد متتابع أو تسريع سردي، بـــل على العكس من ذلك يُلاحَظ فقدُ البدايات في الاستهلال السردي التعويل على التداخل من خلال الاستدعاءات على مستوى الحدث والمكان والشخصية، كما يُلاحَظ أنّ الوصف حظي بأهمية لا بأس بها؛ ممّا بطّأ السرد وقدَّم لنا خطابًا يمزج بين الأشياء وزمانها، إنّ السرد، كما يرى النقاد، لا يمكن أن يُقدَّمَ بلا وصـــف، في حين أنَّ الشيء يمكن أن يوصف ثابتا، أي دونمـــا ســـرد. والقصيبـــــي في

---

(1) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 18–19.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

الاستهلال السَّردي لشقة الحرية مزج بنجاح بين سرد الأحداث ووصف الأشياء والمشاعر والأحاسيس، إنه يؤكد أنّ الزمن لا يمكن أن ينفصل عن الأشياء والإنسان، وإنما هو مؤثر في كل ذلك. ويجب التأكيد على أنّ الأزمنة والأمكنة الموصوفة لم تُقدَّم بمعزلٍ عن نظرة الإنسان إليها، وربما كانت نظرة إخوة فؤاد إلى هذه الأزمنة/الأحداث، والأمكنة والأشياء مختلفة عن نظرة فؤاد نفسه، ولاسيّما إذا تذكّرنا الأفكار المُسبقة التي تشكّلت في ذهنه قبل السفر إلى القاهرة. القاهرة لم تُقدّم في الاستهلال بوثائقيّة موضوعيّة وإنّما قُدِّمت من وجهة نظر/زاوية نظر محدّدة يمثّلها فؤاد المؤدلج كما رأينا... وهكذا...

أمّا رواية "حكاية حب" فتدور أحداثها حول بطلها (يعقوب العريان) القابع في مصحة في لندن، إذ ينتظر موته فيها بسبب مرضٍ عُضالٍ ألمَّ به. وفي هذه الرواية يستعيد البطل نتفاً من ذكرياته، ولعلَّ قصة الحُب التي جمعته مع روضه كان لها نصيب الأسد من تلك الذكريات. فقد كانت (روضة) متزوجة، وعلى الرغم من ذلك فقد أحبته، وحملت منه، وجاءت بطفلة أسمتها على اسم أمه (زينب) إلى أن انتهى ذلك الحب بموت يعقوب العريان/المحامي، في تلك المصحة.

يستهلُّ الكاتب روايته بالمقطع التالي: "كانت يدها اليمنى تعبثُ بأنفه. تلتفّ الأصابع الصغيرة حول قاعدة الأنف. تدلكها برفق. ثم تصعد بهدوء، بهدوء تام. وتقف في المنطقة الخالية من الشعر بين حاجبيه. ثم تنزلق ببطء شديد حتى تصل إلى طرف أنفه..."[(1)].

نلحظ أنَّ الكاتب قد غلَّف استهلال روايته بشيء من الضبابية بغية تشويق المتلقي واستدراجه، وحثه على الاستمرار في قراءة الرواية ومتابعة أحداثها، فالحديث عن شخصيتين غامضتين في استهلال الرواية يستدعي فضول المتلقي ليتساءل: (من هي؟ ومن هو؟)، فالسَّارد إذن يمارس حيلة فنية لإقحام المتلقي في عالم النص الذي خلا في بدايته من الزمان والمكان والشخصيات.

ينفتح السرد – من خلال السارد العليم – بجملة خبرية/تدلُّ على الثبات والآنيّة، وهذه الجملة مسبوقةٍ بالفعل الناسخ (كان) الذي يدلُّ على الحدوث

---

(1) القصيبي، غازي. حكاية حب، دار الساقي، بيروت، ط6، 2010م، ص 9.

والتجدّد، ويحيل مباشرة إلى الزمن الماضي؛ مما يشي بأهمية هذا الماضي وارتباط الكاتب/بطل الرواية به، ذلك الماضي الذي يمثِّل أقصى درجات العشق والالتحام بين يعقوب وروضة، لا سيما أنَّ الكاتب قد اتكأ على تقنية الوصف ليخلق إحساسًا حادًّا لدى القارئ بنوع هذا العشق وهذه العلاقة؛ إذ ينقل لنا السارد العليم – الذي تغلغل في أعماق الشخصيات – تأملات يعقوب الوصفية تجاه حبيبته: "يتأمل الشعر الطويل الكستنائي، الشفتين المكتنزتين، الملامح البريئة الشهية. وأصابعها لا تزال تحنو على أنفه. وفجأة، تبتسم. وعيناها مغمضتان..."[1]

فإذا كان السارد يتحدث عن/هي، وعشيقها/هو، فسرعان ما يتبادر إلى الذهن سؤال، ماجوهر العلاقة بينهما؟!. إنَّ حالة السكون والشبق الجنسي والعاطفي التي يعيشانها الآن تدل على أن هناك شيئاً مُغَيَّبًا وعلاقة غريبة تجعل الكاتب يستهل بهذه الاستهلالية "كانت المداعبة الغريبة تتسرب إلى بدنه ذبذبات كهربائية رتيبة تنشر السكينة في خلاياه كلها"[2].

لذلك فإنَّ انفتاح السرد بالفعل الناسخ (كان) الذي يحيل إلى الماضي لم يأتِ اعتباطًا، بل هو، كما أسلفتُ، فِعلٌ مُوحٍ ومُحمِّلٌ بالدلالات؛ ذلك أنَّ "الابتداء بالماضي في النص الروائي يحيل على لحظة من السكون يخالها القارئ المتمرس نهاية للنص، لكن التحول وبداية الغوص في أحداث متباعدة، إما على سبيل الاسترجاع أو التكسير، يضفى على النص طابعاً خاصاً"[3].

ومن جانب آخر فإنَّ المقطع الاستهلالي السابق يختزل الأجواء العامة للرواية، ويمهِّد لما سيأتي من أحداث، لا سيما الحكاية المركزية/قصة يعقوب مع روضة، فالاستهلال يكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها ويكابدها بطل الرواية، ويومئ إلى أنَّ ثمة علاقة مريبة بين شخصيتين غامضتين لم يخلع السارد

---

(1) القصيبي، حكاية حب، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

(3) نور الدين، صدوق. البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م، ص 42.

على أيٍّ منهما اسمًا. إلى أن تمتدّ الرواية شيئًا فشيئًا فتنكشف العلاقة المُحرَّمة بين هاتين الشخصيتين: يعقوب وروضة؛ إذ كانت النهاية فاجعة لهما، لاسيّما عندما أخبرت روضة يعقوبَ بأنَّها تحمل في أحشائها طفلةً منه، فصار حائرا متـــرددا، أكان الحمل منه أم من زوجها الكهل؛ مما دفعه إلى محاولة التأكد، فأخذ عينةً من دم الطفلة (زينب)، عندما سقطت وهي تلعب، وذهب به إلى المصـــحة كـــي يقوموا بتحليل الدي إن آي، الذي من خلاله سيعرف أهي ابنته أم لا. ولكنـــه عندما أخذ ورقة التحليل لم يقرأها، بل أحرقها لأنه لا يريـــد أن يشـــقى مـــرة أخرى؛ لاسيما أنه ينتظر الموت في تلك المصحة.

وعلى الرَّغم من ضبابيَّة المكان وبُطْء الزمان في المقطع الاستهلالي السابق، إلا أن الكاتب استطاع أن يُكوِّن للقارئ إدراكًـــا عـــن مضـــمون الروايـــة، فالاستهلال يكاد يضيء بنية الرواية العامة، من خلال الاتكاء على الوصف الذي أسهم في التمهيد لما سيأتي من أحداث، كما أسهم بشكل لافـــت في التمهيـــد للشخصيتين من خلال وصفهما وصفًا داخليًّا سايكولوجيًّا، وخارجيًّا فيزيقيًّـــا: "الشعر الطويل الكستنائي، الشفتين المكتنزتين، الملامح البريئة الشهية، وأصابعها لا تزال تحنو على أنفه. وفجأة، تبتسم. وعيناها مغمضتان. ويحكّ إبهامها طرف أنفه. ويضحك. وتتسع ابتسامة المرأة الجميلة..."[(1)]، لقد اعتمد الكاتب علـــى الأوصاف والنعوت والتشبيهات لتزين الموصوف وتجميله، كمـــا ركـــز علـــى الوصف الخارجي الفيزيائي بطريقة مختصرة تخالف المدرسة الواقعية التي تعتمـــد على التفصيل والإسهاب كما عند نجيب محفوظ وغيره.

إذن، فاستهلال الرواية يكاد يضيء بنيتها العامة، بوصفه رابطـــاً معنويـــاً ولغوياً بين/العاشق والمعشوقة، وجملة الاستهلال تخلق إحساسًا لافتًا بأنَّ ثمة علاقةً عاطفيةً جنسيةً بين هذين العاشقَين، وهذه العلاقة/الفكرة، تمتد إلى نهاية الرواية، مما يجعلنا نقول: إنَّ هذا الاستهلال هو استهلال مِحْوَريّ البنيـــة، لاســـيَّما أنَّ العنوان/حكاية حب، بوصفه أحد العتبات النصية، قد نهض، أيضًا، ببعد بـــؤري

---

(1) القصيبـــي، حكاية حب، ص 9.

تجلّى بوضوح في إضاءة دلالات الرواية وهواجسها، والكشف عن شخصياها، والتمهيد لما سيأتي من أحداث. ومن جانب آخر فإنَّ مدخل الرواية، الذي صدَّرهُ القصيبي بأبياتٍ شعريَّةٍ لإبراهيم ناجي من قصيدته (الخريف):

**عندما أزمعَ رَكْبُ العُمُرِ**
**رِحلةً... نحو المغاني الأُخَرِ**
**ظَهَرَتْ تجلوكَ كَفُّ القَدَرِ**
**صورةً... أروعَ ما في الصُوَرِ**
**تتراءى في الشَّبَابِ العَطِرِ**
**نفحةً... تحملُ طِيبَ السَّحَرِ**
**وقفَ العُمْرُ لها... معتذرًا**
**وثنى الرَّكْبُ عِنانَ السَّفَرِ**

قد ألمحَ إلى مضمون العلاقة بين البطل ومحبوبته، والنهاية المأساوية لها، ومن جهة أخرى يُلقي هذا الاقتباس الضوء على الزمن النفسي مُبعِدا الزمن الفيزيائي وتوالي الأحداث بطريقة التسريع والسَّرد الطولي، ويُعوِّل على الوصف المقتضب الذي يُعدُّ مدخلا يُسهم في فهم المعنى لبنية الاستهلال من زاوية، وبنية الحكاية من زاوية أخرى.

وإذا ما تجاوزنا المقطع الأول للبداية، نلحظ الحضور الزمكاني في مقطع البداية الآخر: "تدخل الممرضة وتزيح الستائر عن النوافذ، وينهمر الضوء الصيفي في الغرفة، يفتح عينيه وتأتي العبارة الصباحية المألوفة: كيف نحسّ هذا الصباح؟"[1]، فسرعان ما تتكشَّفُ لنا الرواية بمكانها وزمانها وعقدتها، فالمكان هو غرفة في مصحة يقطنها البطل "مستر عريان! هل تريد الإفطار؟"[2]. والزمان هو زمن الصباح وتحديدا في فصل الصيف كما أفصحت عنه الرواية في مقطعها

(1) القصيبي، حكاية حب، ص 10.
(2) المصدر نفسه، ص 10.

المقتبس السابق، والحدث هو تلك العلاقة العاطفية التي جمعت بين مستر عريـــان ومحبوبته التي كان يراها حلماً لا حقيقة، فنلحظ قول الممرضة له: "وكيف نمنـــا البارحة؟ وهل حلمنا، كالعادة؟"[1].

ومما نلحظه على القصيبيـــي أنه كثيراً ما يجعل من أبطال رواياته رجـــال فكر وعلم، بالإضافة إلى أنه يجعلهم يقطنون المصحات النفســـية في أواخـــر حياتهم، فهم بين أمرين اثنين في النهاية، إمَّا الهروب إلى العوالم الأخرى، وإمَّـــا الموت!.

فثمة تقاطع بين شخصيَّاتٍ ثلاثٍ للقصيبيـــي في ثلاثة أعمـــال مختلفـــة، شخصية مستر عريان في رواية "حكاية حب" حيث كان الموت مصيرها في نهاية النصّ، وشخصية البروفسور/بشار الغول في رواية (العصفورية) حيـــث كـــان الهروب إلى عالم الجنّ مصيرها في نهاية الرواية، وشخصيَّة أبـــي شلاَّخ" في رواية "أبو شلاَّخ البرّمائي" حيث كان الموت مصيرها أيضا. ولعلَّ إضفاء الجنـــون أو التخلُّف أو الكذب على هذه الشخصيات؛ يشي بأنَّ القصيبيـــي لا يستطيع أن يقول كلَّ ما عنده إلا باتخاذ الأقنعة التي تمكّنه من تمرير ما يريد قوله دون محاسبةٍ من أحد، بالإضافة إلى أنَّ اختياره للمصحات، والأبطال المجانين، يشي برســـالة مفادها: أن المتعلّم المثقف الحكيم في الدول العربيَّة، أو العربستانية كما يســـمِّيها القصيبيـــي، مصيره الجنون، لما يرى من تخلف ووهـــن وضـــعف، واســـتبداد ودكتاتورية، وأن المجانين الحقيقيين هم الذين يعيشون خارج المصحات.

وإذا عاينّا الاستهلال في رواية "سعادة السفير" للقصيبيـــي نجد الأحـــداث فيها تدور حول بطلها السفير (يوسف الفلكـــي)، وأنَّ البعـــد الـــذي يتبنّـــاه الاستهلال بعدٌ سياسيٌّ مُفعَمٌ بالنقد السّاخر الذي يُعرِّي الأنظمة كمـــا يُعـــرِّي الشعوب، وذلك من خلال تحليل ما حدث في حرب الخليج الأولى وما تلاهـــا من اجتياح لدولة الكويت؛ وليس من العسير على المتلقي العادي فهـــم دلالـــة الأسماء؛ فالحرب المندلعة الآن تدور ضد أرض عجمستان/إيـــران، وهمّـــام بـــو سنين/الرئيس العراقي صدام حسين يتلقّى المساعدات من دول الخليج ومن بينها

(1) القصيبيـــي، حكاية حب، ص 10.

الكوت/الكويت، ويبدو أنّ هذا الدعم أثقل كاهل الدول الخليجية؛ مما دفعها إلى الامتعاض وتغيير المواقف، ولاسيّما مع تغيّر مواقف الغرب الذي دعم الحــرب العراقية الإيرانية؛ ممّا أفضى، كما هو معروف، إلى الوقوع في الفخ الذي نصــبته الدول الكبرى للرئيس العراقي، فاحتلّ دولة الكويت وخرج منها بالقوة، وقــد جاء هذا كله بأسلوب الإضمار (الحذف)؛ لأنَّ الوحدة السرديّة الصغرى الــتي يستهلّ الكاتب بها روايته تبدأ في النهايات تقريبا، إذ نرصد لقاء السفير الكــوتي مع مايكل وايت، وزير الدولة البريطاني، من أجل التخطيط لإنهاء الدور المرسوم، فيما يبدو، لهمّام بوسنين. وهنا يراوغ الاستهلال السَّردي في الإيهام بــالواقع، ولعل الدولة المقصودة هنا هي الولايات المتحدة الأمريكية التي شجّعت العــراق على احتلال الكويت. ومن ناحية أخرى يجب الالتفات إلى أنّ الثيمات المُقدَّمة في الاستهلال يمكن أن تُجزَّأ من خلال سيمولوجية الأسماء، فهمّام جناس ناقص مع صدّام، وبوسنين علامة للديمومة والديكتاتورية في الحكم ونظام الفرد الواحد الذي يقوم على الإقصاء... ولا يخلو اسم يوسف الفلكي من دلالات تحمل من التضادّ الشيء الكثير، فيوسف سفير دولة الكوت يبدو غريبًا مُتَآمَرًا عليه، ولكنَّهُ على الرغم من ذلك قادر على التنبؤ بالأحداث الآتية، يقرأ المستقبل من خــلال معطيات الحاضر، فيتعامل مع الحياة وفقا لهذه الموجة، ويتعامــل مــع الإنجليــز وغيرهم لإنقاذ بلاده، ولعل دلالة الاسم هنا تحمل شيئا من السخرية المُرّة؛ إذ قد لا يكون الأمر على هذا النحو وإنما على نحوٍ مخالفٍ تماما فليس لدى الفلكي هنا ما يتنبّأ به!!.

وبإيجاز يمكن القول إنَّ أحداث هذه الرواية تدور حول بطلــها الســفير (يوسف الفلكي) سفير دولة الكوت في النهروان، إذ يقيم هذا الســفير علاقــة حميمة مع رئيس دولة النهروان (همام بوسنين) الذي يقود حرباً ضد (عجمستان) فيبذل السفير الكوتي جهوده لإقناع دولة الكوت والخليج عامة، لدعم همــام في تلك الحرب، ولكنْ ما يلبث (همام) أن يغزو بلاد الكوت، فيصــبح يوســف الفلكي سفيراً للكوت في بريطانيا، ويحظى باهتمام معارضي همام، فيتعاون مــع الاستخبارات الأمريكية والبريطانية، لإسقاط نظام (همام) واغتياله.

يتكون الاستهلال الرئيس في (سعادة السفير) من الوحدة السردية الاستهلالية الأولى، وهي لحظة لقاء السفير الكويتي مع وزير الدولة البريطاني (مايكل وايت) للتباحث حول إسقاط نظام الدكتاتور (همام بوسنين)، ويصف البطل (الفلكي) في هذه الوحدة الاستهلالية مشاهداته لبعض البروتوكولات الخاصة بالعمل الدبلوماسي عند حضوره للقاء الوزير البريطاني، وما تخلل هذا اللقاء من نظرة فوقيّة للعرب من لدن الغرب.

تُستهلُّ الرواية بالمقطع التالي: "تتوقف السيارة المرسيدس المصفحة السوداء أمام مدخل السفراء، يترجل الحارس الذي يجلس بقرب السائق ويفتح الباب الخلفي، وينزل يوسف الفلكي، يدخل الحارس من الباب الدوار الضيق، يتبعه يوسف، ترفع العجوز السوداء، في المكتب الصغير الذي يواجه المدخل رأسها من جريدة (السَنْ) وتنظر إلى الرجلين بتساؤل صامت، يقول الحارس:

- صباح الخير! صاحب السعادة السيد يوسف الفلكي، سفير الكوت، لديه موعد مع وزير الدولة السيد مايكل وايت.

تفحص العجوز ورقة أمامها، ثم تضغط على زر في التيليفون وتتحدث بصوت خافت، وتقول للحارس:

- الدور الثاني، ستجدان من ينتظركما.

ظلَّ يوسف، الذي علمته عشرات الزيارات الاجراءات المتبعة، واقفا مكانه حتى خرجت العجوز من مكتبها، وسلمته سلسلة في طرفها بطاقة كتب عليها بخط أحمر (زائر) وسلمت الحارس سلسلة مماثلة، وضع كل من الرجلين السلسلة حول عنقه، واتجها إلى المصعد، وابتسم يوسف، كما يتبسم كل مرة يطوق فيها عنقه بالسلسلة، متخيلاً نفسه كلباً بشرياً يحمل اسمه على رقبته. ترى هل تعمد واضع الاجراءات الأمنية هذه الإذلال الخفي؟ ثم ابتسم، مرة ثانية. كيف تُترك سلامة هذا المبنى التاريخي العريق وزارة الخارجية والكومنولث، في يد هذه العجوز الخرفة؟ يعرف يوسف تمام المعرفة أن سلامة المبنى مسؤولية M16 جهاز الاستخبارات الخارجية الذي يتبع وزير الخارجية وm15 جهاز الاستخبارات الداخلية الذي يتبع وزير الخارجية. ومع ذلك لا يملك إلا أن يستهجن موضة

التخصيص التي تَكِلُ استقبال الضيوف إلى عجوز شبه أمِّيَّة، جاءت بها شــركة تمكنت من تقديم العطاء الأرخص لأنها تقدم أقل المرتبــات لأقــل المــوظفين والموظفات أهلية.."[1].

لقد أخذ الاستهلال السردي لهذه الرواية حيّزًا مكانيّا ليس بالقصير، حيث بلغ عشر صفحات تبدأ من المقطع السابق وتنتهي برسالة الوزير (مايكــل) إلى مدير M16. وتجدر الإشارة إلى أنني لم أقتبس الاستهلال كاملا بسبب طوله، بيد أنني سوف أقتبس المقاطع التي تخدم الدراسة في مظانها.

كما أنَّ تحديد نهاية الاستهلال كان استناداً إلى توقّف السرد، والانكســار في الحدث، والتغيّر في تقديم الشخصية المحورية، على نحو ما يشير إلى ذلك المقطع الاستهلالي. فبعد أنْ كان الحديث عن اللقاء الذي جمع السفير يوسف الفلكــي والوزير مايكل وايت، وما تخلل ذلك من مراسم، وخلفيات للعمل الدبلوماسي، توقّف السرد مسترجعا حياة/البطل ومولده ونشأته. بالإضافة إلى أنَّ الكاتب قد أشار بــ (النجيمات البصرية) إيذاناً بنهاية المقطع الاستهلالي.

وإذا ما عدنا إلى مقطع البداية، نلحظ أنَّ هذه المقطــع الاســتهلالي قــام "بوظيفة تأطيرية" للرواية من خلال احتوائه على بعــض القــرائن والإشــارات الزمكانية، وانفتاحه على الحدث الرئيس الذي تنبثق منه بقية الأحــداث، كمــا أسهم هذا الاستهلال في إضاءة الشخصية الرئيسة ومتابعتها وعرضــها فيزيقيــا وسايكولوجيا، مما يؤكّد نزوع هذا النص إلى الواقعية التي تحدّث عنها النقــاد. ولعلنا نمضي في الكشف عن أبرز عناصر الرواية التي بُثّت في ثنايا الاستهلال من خلال التقاط الإشارات الدالة عليها، وهي كالآتي:

أ- الإشارات الزمنية في استهلال الراوية: (صباح الخير.. صباح جميــل.. صباح جميل حقاً.. أخشى أن الشمس لن تبقى معنا طويلاً.. سأعود بعد دقائق... قضى هناك قرابة أربع سنوات.. قابلت هذا الصــباح صديقنا يوسف الفلكي).

---

(1) القصيبــي، غازي. سعادة السفير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بــيروت، ط3، 2006م، ص 11-12.

ب- الإشارات المكانية في استهلال الرواية (مدخل السفراء.. المكتب الصغير... الكوت... الدور الثاني.. مكتبها... المصعد... المبنى التاريخي العريق، وزارة الخارجية والكومنولث.. لندن.. الدهاليز القديمة الطويلة.. قاعة السفراء... القاعة الشهرية.. الهند... النهروان... واشنطن).

ج- الإشارة إلى الحدث الرئيس في الرواية، وهو طلب السفير الكوتي يوسف الفلكي من البريطانيين- بمساعدة من الأمريكيين- القضاء على زعيم دولة النهروان (همام بوسنين). إذ يقول السَّارد: "ساد صمت قصير، ارتشف الرجلان أثناءه القهوة، ثم قال يوسف:

- لابد أنك سمعت تفاصيل ماحدث.
- تقصد في النهروان؟
- بطبيعة الحال. لا يعنيني كثيراً ما يدور في زمبابوي.

تنهّد وزير الدولة، الذي تشمل مسؤولياته أفريقيا وقال:

- ليتني أستطيع أن أقول الشيء نفسه. أخبرني أصدقاؤنا الأمريكيون أنَّ محاولة الانقلاب لم تكن جدية.
- أصدقاؤنا الأمريكيون سيدفعونني إلى الجنون، لم تكن محاولة جدية؟ قضينا أكثر من سنتين نخطط للانقلاب، كان هناك أكثر من مئة ضابط من مختلف الرتب، كانت هناك عدة ألوية جاهزة للتحرك، وماذا فعل أصدقاؤنا الأمريكيون؟ تجاهلوا دورهم في الخطة، لم تأت الغارات الجوية التي وعدوا بها، و لم يجئ الدعم السياسي الفوري الذي التزموا به والنتيجة؟! النتيجة، يا عزيزي مايكل أنَّ هذا الوحش البشري همام بوسنين، يلتهم الآن، أكثر من مئة ضحية جديدة. لا شك أنَّ أصدقاءنا الأمريكيين يشعرون بكثير من الرضا عن النفس"[1].

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 16-17.

فثمة حدث رئيس - متموضع في الاستهلال - تنبثق منه مجريات الرواية، وهو لقاء السفير الكوتي برجال السياسة الغربيين، والاستعانة بهم بُغية الانقلاب على (همام بو سنين) واغتياله بسبب غزوه الكوت. وعلى الرغم من مجيء هذه اللقاءات والمؤامرات مختزلة في الاستهلال إلا أنها - كما يرى أحد الباحثين في سياق مشابه - "تمثّل - بحسب براون ويول - السياق النصي الأولي لتلقي الخطّاب، وأنَّ ما سيليها من أحداث سيمثّل نتيجةً وتسلسلاً منطقياً لها"[1].

وهذا الجهد الحثيث في ممارسة السفير الكوتي لتأليب الغرب على زعيم النهروان لم يكن حقداً سياسياً بقدر ما هو عداء شخصي، وقد أظهر السارد هذا العداء في استهلال روايته إذ يقول على لسان وزير الدولة البريطاني الذي يتحدّث عن السفير الكوتي يوسف الفلكي: "يبدو لي أنَّ حقده على همام يتجاوز، بكثير متطلبات الواجب... ثم توترت العلاقة بين الزعيم والسفير، دخلت امرأة حسناء على الخط...، ماتت زوجة السفير ونجا هو بأعجوبة..."[2]. فقد قام الزعيم النهرواني بتدبير حادثة اغتيال زوجة السفير الكوتي، بالإضافة إلى ظهور المغنية (شهرزاد) التي كانت سببا آخر في الخلاف بين الرجلين؛ حيث أعجبت بالسفير، فاستولى عليها الزعيم عنوة.

وهذه الشذرات الاستهلالية تقودنا إلى الحدث الأهم في الرواية، والذي ستفصح عنه بقية الأحداث، وهو قدوم المغنية (شهرزاد) إلى لندن، حيث التقت العاشق القديم (سعادة السفير) وعلى خلاف المتوقع من سفير محنك حذر، فإنه يعود بكل بساطة إلى عشقه القديم، لينغمس في وحل الرذائل والعلاقات المُحرَّمة، ويقيم الحفلات والليالي الحمراء مع الغواني دونما اعتبارٍ لأية قيمة أخلاقية أو سياسية.

---

(1) باقيس، عبد الحكيم، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة، بحث مقدم ومنشور ضمن كتاب (ندوة زيد مطيع دماج: سيرة وطنية حافلة بالإبداع) المنعقدة بمركز البحوث والدراسات اليمنية - صنعاء - يوليو 2009م.

(2) القصيبي، سعادة السفير، ص 18-19.

وإذا كان الكاتب قد تلاعب بأسماء الأمكنة والشخصيات، فإنَّ القارئ المبتدئ - كما أشرنا سابقا - يستطيع أن يدرك ما ترمز إليه، فالكوت هي الكويت، والنهروان هي العراق، وسعد باد هي بغداد، و(همام) هو (صدام حسين). فالرواية تتحدث عن أحداث غزو العراق للكويت، واستنجاد الكويت بدول الغرب، حتى وإن حاول الكاتب المراوغة من خلال عبارته التحذيرية التي صدّر بها روايته، إذ يقول:

"للقارئ أن يصدق أنَّ في هذه الرواية الخيالية شيئاً من الواقع، إلا أنني أنصحه ألا يصدق أي شيء يسمعه من الدبلوماسيين". وهذه العبارة التحذيرية ليست الوحيدة في أعمال القصيبي فقد تكررت مثل هذه التحذيرات في روايات أخرى له، ويمكن أن نعزو ذلك إلى خوفه من المساءلات الحكومية أو المجتمعية، وقد تكون هذه التحذيرات مجرد تهكّم وسخرية من النقّاد الذين لا يزال القصيبي يتضجّر منهم وينتقدهم.

وإذا ما عدنا إلى استهلال الرواية فإننا نلحظ الحضور الطاغي للمكان، من خلال تعدّد أشكاله، مثل: (السيارة - مدخل السفير - المكتب - الكوت - الدور -المصعد الأثري...)، ويبدو أنَّ الكاتب لم يوقِّع على هذه الأمكنة مجانيًّا، بل جاءت موحية ومحمّلة بالدلالات، فنقرأ في الاستهلال: "تتوقف السيارة المرسيدس المصفحة السوداء أمام مدخل السفراء..."[(1)]. فهذه السيارة المرسيدس السوداء التي تمثل مكاناً متحركاً، ترمز إلى الرفاهية الشكلية؛ إذ إنَّ هذا النوع من السيارات لا يستقله إلا المرفهون وذوو العيش الرغيد، فهو يعبر عن حياة مترفة عند الأوساط الدبلوماسية، كما أنَّ السيارة بوصفها مكانًا متنقِّلا تشي بالحالة اللامستقرّة والمضطربة والمتذبذبة لهذا السفير الكوتي الذي طفق يستجدي الغرب/أمريكا - بريطانيا ويستنجد بهم لمساعدته ومساعدة دولته في القضاء على زعيم النهروان همّام بوسنين، بيد أنَّ أمريكا كما جاء على لسان السفير الكوتي "أصدقاؤنا الأمريكيون سيدفعونني إلى الجنون. لم تكن محاولة جدّية؟!... وماذا

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 11.

فعل أصدقاؤنا الأمريكيون؟! تجاهلوا دورهم في الخطة"[1]، لذلك نستطيع القول بأنَّ البنية العميقة التي أنجزها القصيبي في استهلال هذه الرواية تكمن في وعيٍ سرديٍّ إشكاليٍّ وعميق؛ مفاده بيتٌ مشهور؛ "المستجير بعمرو عند كربته.. كالمستجير من الرمضاءِ بالنَّارِ!!" ومن ثُمَّ فإنَّ ما يقدّمه القصيبي في استهلال روايته يُعدُّ نقدًا لاذعًا للغربِ عامَّة ولأمريكا على وجه الخصوص؛ إذ إنهم لا يخدمون إلا مصالحهم مهما تظاهروا بخلاف ذلك، كما أنَّ سهام النقد والتهكّم لم يسلم منها المجتمع العربيّ/العربستاني الذي أصبح ألعوبةً وكُرةً يتقاذفها الغرب.

وكذلك نجد استخدام الروائي للمصعد الأثري: "يتنهد المصعد الأثري، ويئنّ ويتنحنح، ويتجه، بتردد وتثاقل، إلى الدور الثاني..."[2] وهذا المصعد الأثري رُبَّما يعبر عن حالة من يريدون الصعود إلى الأعلى، ولكن إمكاناتهم لا تسمح لهم بذلك، ولعله يقصد الدول العربستانية، فهي تحاول الصعود واللحاق بالركب ولكنٍ إمكاناتها ما زالت قديمة قِدَمَ هذا المصعد، أو ربَّما أراد الكاتب أن يخلقَ حالةً من التماهي بين هذا المصعد وبين السفير الكوتي الذي جاء مستنجدًا؛ لذلك نرى الكاتب قد عمد إلى الانزياحات جاعلا من المصعد إنسانًا يتنهّد ويئنّ ويتّجه بتردُّدٍ وتثاقل!.

كما أنَّ استخدام (قاعة السفراء) في استهلال الرواية، بل وحضورها في السطر الأول من الرواية يشي بأهمية تلك القاعة، باعتبارها المنجد والمخلص والعامل الحاسم في تحقيق ما يتغيّاه السفير الكوتي الذي يسعى لإسقاط النظام الديكتاتوري في النهروان. فالاعتماد على الغرب أصبح جليًّا واضحًا، وحقيقة لامناص منها، لذلك تبدأ الرواية بهذا المكان الذي سيتم فيه اللقاء بين الوزير البريطاني والسفير الكوتي بُغية تحقيق الأمنيات.

كما تفصح البداية الاستهلالية عن مكانة الدبلوماسيين العرب عند الدبلوماسيين الغربيين، وما يتعرض له هؤلاء السفراء العرب من إذلال، سواء أكان ذلك بطريق مباشر أم غير مباشر. فعند مراسم الدخول وُضِعَت السلاسل

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

في عنق الوزير الكويتي من قِبَل العجوز الموظفة في مكتب الاستقبال "وسلمته سلسلة في طرفها بطاقة كتب عليها بخط أحمر (زائر) وسلمت الحارس سلسلة مماثلة، وضع كل من الرجلين السلسلة حول عنقه، واتجها إلى المصعد"[1].

كما نجد القصيبي قد مال إلى وصف بعض مفردات المكان؛ ليوهم القارئ بواقعية النَّص؛ فنجده يصف مكتب وزير الدولة البريطاني: "سار معها يوسف، عبر دهاليز طويلة جديدة حتى وصلا مكتب الوزير، دخل المكتب ووجد كل شئ كما يعهده الوزير جالس كالعادة، خلف الطاولة الخالية من الأوراق، كالعادة، ومساعده الشخصي توني، يقف أمامه كالعادة، وفي يده الملف المعتاد، وآلة صنع القهوة تمارس نشاطها المعتاد، واللوحة البحرية المعتادة تزين الجدار خلف ظهر الوزير... وقاده إلى الركن المعتاد، ذي المقاعد المريحة الثلاثة..."[2] نلحظ أنَّ كلَّ جزءٍ من المكان قد يفضي إلى دلالة، فالدهاليز الطويلة الموصلة إلى المكتب تدلٍ على صعوبة الوصول إلى مكتب الوزير، وكأنه يعطي أهمية شكلية لمكتب الوزير، فمن أراد أن يدخله يلزمه عبور تلك الدهاليز، والطاولة الخالية من الأوراق، التي يجلس خلفها الوزير تدل على أنَّ عملَ الوزيرِ شكليٌّ/فلا شئ يفعله سوى الجلوس خلف تلك الطاولة، اللهم إلا إيصال أخبارَ العرب وطموحاتهم إلى الجهات العليا بطريقة سرّيّة لا يتمكّن الضيوف العرب من الاطلاع عليها أو مجرد لمحها، وكذلك نجد آلة صنع القهوة التي تعمل على مدار الساعة دلالة على كثرة الضيوف (المستنجدين/العرب) القادمين إلى مكتب الوزير، وكأنَّ مكتب الوزير لا يعدو أن يكون مكاناً لاستقبال الضيوف. فمن خلال هذه المقاطع الوصفية لمكتب الوزير يسعى الكاتب إلى إيهام القارئ بواقعية المكان. بيد أنَّ القصيبي لم يُسهِب كثيراً في وصف المكان ومفرداته، كما كان يفعل الواقعيون أمثال: بلزاك وستندال وفلوبير، بل اكتفى بفقرات موجزة ومقاطع وصفية متواضعة؛ لأنه معنيٌّ بتقديم المعنى واللهث وراء سرد الأحداث.

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

أمّا رواية "دنسكو" للقصيبي فتتناول قصة مرشحين من عدة قارات للفوز بإدارة منظمة دنكسو (يونسكو العالمية)، وبطل الرواية هو البروفسور (روبيرتو تشاينتي) الذي تولى إدارة المنظمة لمدة عشر سنوات. ويصوِّر استهلال الرواية الحالة النفسية التي يعيشها روبيرتو؛ فقد بدا حزينا لأنه سوف يُنحَّى من منصبه، فيكشف الاستهلال عن شخصية مهمة، وهي المستشارة (سونيا) التي تلعب دورًا كبيرًا في تحريك أحداث الرواية ودفعها إلى الأمام؛ ذلك أنها تقترح على مديرها روبيرتو خطة لإبقائه في منصبه، بحيث يتم إقناع كل قارة بأن تأتي بمرشح، وبالتالي سوف يقضي كل مرشح على الآخر، وتتوزع الأصوات بينهم، وحينها لن يفوز أحد، فتعود الإدارة لمديرها السابق. وقد صوَّرَ القصيبي في هذه الرواية– ومن خلال خوض الانتخابات – ما يحدث في هذه المنظمات من فساد مالي وإداري، ومؤامرات، بأسلوب ساحر كعادته.

(دنسكو): ثمة عنوان مُوحٍ ومُفعمٍ بالدلالة يصدر به القصيبي روايته، فاختيار هذا العنوان لم يأتِ عشوائيًّا، وإنما يعكس بالضرورة بعض مضامين الرواية وهواجسها. فدنسكو تحيل مباشرة إلى منظمة واقعية/يونسكو، مع تغيير خفيف في الحروف لتصبح دنسكو؛ مما يشي بأنَّ ثمة دنس وقذارة سوف تكشف عنهما الرواية لاحقًا. ومن هنا فإنَّ عنوان الرواية التي بين أيدينا يشير إلى مضمون الرواية، ويكشف عن هذه المنظمة التخييلية التي تُشكِّل حبكة الرواية، إذ إنَّ الصراع سيكون على قيادتها.

تتشكَّل الرواية من عشرة فصول معنونة بعناوين فرعية دالة ومتضمنة إشارات مكانية (مجلس الحكماء – الجهاز) أو موضوعاتية (الحملة الانتخابية – المقالات – الانتخاب) أو شخصية (المدير التنفيذي – المستشارون– سوينا– المدير التنفيذي الجديد) ولا يخلو فصل من زمن يتصدّره؛ فقد حدد الكاتب الزمن الخارجي لروايته من (يناير 1999م وحتى سبتمبر من العام نفسه).

لقد اتكأ القصيبي – في روايته هذه – على تقنية الوصف مما أفضى إلى تعليق الزمن والاحتفال بالمكان، ولكنَّ هذا لا يعني أننا فقدنا الإحساس بالزمن؛ فنحن نشعر به من خلال استخدام الأفعال وحضورها المكثّف. فجاء الاستهلال

على النحو التالي: "ظلَّ البروفسور روبيرتو تشيانتي مسترخياً على معقده الـــوثير وراء طاولته الضخمة ولكن أفكاره كانت تنتقل عبر القارات الســـت، القـــارة العظمى، والقارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الفرنجة، وقارة الروسلاند، كان يحاول أن يستنشق، بغريزته، مصدر الخطر القـــادم، وكانـــت غريزته تقوده إلى القارة العظمى، وإلى مرشحها الذي سيسرق الإدارة منه"[1].

وهذا الاهتمام بوصف المكان (المكتب ذو المقعد الفـــاخر وذو الطاولـــة الضخمة) يؤكد الدور الكبير الذي سيلعبه هذا المكتب/المقعد/المكان، في الرواية؛ ذلك أنَّ هذا المكتب يمثل البؤرة التي ستنطلق منها الأحداث والشخصيات، فهو المكان الذي سيتم التنافس عليه من قِبَل المرشحين طيلة أحداث الراويـــة، وهـــو لذلك من العناصر المهمة التي احتفى بها الكاتب، واتَّكَأَ عليها في جعل الإحساس بالتنافس والصراع على السلطة صفة حقيقة للشخصيات؛ لذلك فـــإنَّ المقطـــع الاستهلالي السابق يمثل البوّابة التي ستُؤسِّس لما يزيد على مئة وسبعين صـــفحة كاملة من اللهث على السلطة والتشبث بها. فبدا واضحاً منـــذ الأســـطر الأولى الهاجس المحوري لتلك الرواية، وهو خوف البروفسور من ضياع الإدارة التنفيذية لمنظمة (دنسكو) المتخيلة منه: "كان يحاول أن يستنشق بغريزته مصدر الخطـــر القادم، وكانت غريزته تقوده إلى القارة العظمى، وإلى مرشحها الذي سيســـرق الإدارة منه"[2]. إذن، ثمة خطر يهدد البروفسور/الشخصية المحورية في الرواية وهو سلب هذه الإدارة منه وهي الإدارة "التي أعطاها 10 سنوات هي أغلى ســـنوات حياته"[3].

ولذا يُعدُّ المكان/إدارة المنظمة وحُبّ البقاء فيها – حافزًا ســـرديًّا أو علّـــةً سرديّةً تتكفل بنمو الأحداث وتطوّرها؛ فالبطل/البروفسور، يدفعه حب البقاء في الرئاسة والسلطة إلى خوض انتخاباتٍ زائفـــة، مليئـــة بالفســـاد والمـــؤامرات والألاعيب والرشاوى. وقد تلوّن المكان/مكتب المدير التنفيذي بلونٍ جماليٍّ على

(1) القصيبـــي، غازي، دنسكو، دار الساقي، بيروت، ط5، 2010م، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

مستوى الدلالة، فهو جزء من منظومة العالم السياسية والاجتماعية، يشي بعـــدم التملك، ويرمز إلى الإقامة المؤقتة التي يرفضها بطل الراوية (روبيرتو)، كما أنـــه أصبح رمزاً للمتغير، وشاهداً على نمط الحياة السياسية وتقلباتها على وفق ما يظهر في الفقرة السابقة التي تُظهر حزن البروفسور وشفقته على نفسه، بسبب اقتراب رحيله عن الإدارة.

إنَّ الوصف في استهلال رواية (دنسكو) يؤسس لعدد من المعاني التي تحمل بين ثناياها أيقوناتٍ سيميائية تنتمي جميعها إلى حقل دلالي متقارب، هو حقـــل الحزن والأسى على فقدان هذه الإدارة. كما أنَّ المقطع الاستهلالي السابق يضعنا إزاء حالة من الانتقال المكاني؛ فثمة انتقال من مكانٍ مغلق/المكتب ومفرداتـــه إلى مكانٍ ملفوظ مفتوح/القارات الست؛ وهذا الانتقال يُفصح عن الهاجس الـــذي يُلحُّ على مدير الإدارة، وهو محاولة البقاء في منصب الإدارة، أما القارات الست فإنها تعني الانفتاح على المرشحين الذين سينافسون هذا المدير على هذه الإدارة. ومن هنا فإنَّ المكان/مكتب الإدارة يشكِّل البؤرة الرئيسة والوحدة المركزيـــة؛ إذ يسهم هذا المكان في تحريك الأحداث وتطوّرها، وإذكاء بنية الصراع في الرواية. يقول السارد العليم واصفًا المشهد "ظل البروفسور روبيرتو تشيانتي مسترخياً على مقعده الوثير وراء طاولته الضخمة ولكن أفكاره كانت تنتقل عـــبر القـــارات الست، القارة العظمى، القارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقـــارة الفرنجة، وقارة الروسلاند. كان يحاول أن يستنشق، بغريزته، مصـــدر الخطـــر القادم، وكانت غريزته تقوده إلى القارة العظمى، وإلى مرشحها الذي سيســـرق الإدارة منه"[1].

فهذا الوصف للمكان المغلق/المكتب من خلال مقعـــده الـــوثير وطاولتـــه الضخمة يشي بأهمية المنصب الذي يتنافس عليه الكثيرون، فهو ليس وثيراً بقيمته المادية بمقدار ما هو ثمين بقيمته المعنوية والسلطوية. ونجد الروائي يخرج من هـــذا المكان المغلق إلى المكان المفتوح (القارات الســـت) دون أن يســـمّي الأمكنـــة

---

(1) القصيبـــي، دنسكو، ص 13.

بمسمياتها، فقد نعت كل قارة بنعت عُرفت به؛ لتمرير دلالاته التي يريدها. ويستطيع القارئ، من خلال الغوص في المتن الروائي أن يتعرّف على هذه القارات المسماة بغير أسمائها، فالقارة العظمى هي قارة أمريكا، وقارة عربستان تعني الدول العربية، وقارة الروسلاند ترمز إلى دولة روسيا. فالكاتب هنا قد سمّى الأمكنة بغير أسمائها الحقيقية؛ ليضفي عليها نوعاً من التخييل، ويبعدها عن الواقعية، بالإضافة إلى خوف الكاتب الوقوع في المزالق السياسية، والمساءلات القانونية، مع أن القارئ يعلم يقينا أن منظمة (دنسكو) التخييلية تحيل مباشرة إلى منظمة (اليونسكو) الواقعية، وأنَّ الكاتب إنما تلاعب بالحروف، مستخدما تقنية الجناس غير التام، كنوعٍ من التضليل.

إنَّ الاستهلال في رواية (دنسكو) أبان لنا الهاجس الرئيس الذي سوف يتكرر داخل صفحات الرواية بأكملها وهو (التنافس على السلطة)، وقيادة منظمة دنسكو، لا سيَّما أنَّ هذه العقدة التي ابتدأ بها القصيبي روايته قد وضع لها حلاً في صفحات الاستهلال عينها، وهذا الحل قد أتى من مستشارته (سونيا كليتور) تلك الشخصية التي لا يقل دورها عن الشخصية المحورية في الرواية، فقد اقترحت سونيا على المدير أن يجعل كل قارة تُقَدِّم مرشحاً لها حتى تضيع الأصوات ويبقى هو في مكانه مديراً للمنظمة، فجاء على لسانها في أحد مقاطع الاستهلال: "لن يستطيع أحد أخذ المقعد منك"[1]، وكانت خطتها: "إقناع كل قارة، أعني كل قارة من القارات الست، بتقديم مرشح. إذا كثر المرشحون لن يحصل أحد على الأغلبية المطلوبة"[2].

أمَّا الزمن في هذه المقاطع الاستهلالية فإنَّ القصيبي قد أفصح عنه في بداية الفصل الأول حيث صدّره بإشارة زمنية (يناير 1999م)، بيد أنّ هذا الزمن لا يعنينا كثيراً بصفته زمناً ماديًّا/خارجياً. أما الزمن الداخلي للرواية فإننا نلحظه منذ البداية الأولى زمنًا خطيًّا تصاعديًّا ينطلق من حاضر قرب الانتخابات، وإبعاد البروفسور عن منصبه، وحزنه على ذلك، إلى مستقبلِ فَشَلِ الخُطط والاستسلام

---

(1) القصيبي، دنسكو، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

وانتزاع الإدارة منه، وهذا لا يعني أننا أمام بناء متتابع محض، إذ إنَّ الرواية تستثمر أيضًا البناء المتداخل من خـــلال الانحـــراف بـــالزمن والارتـــداد إلى الـــوراء (استرجاع/فلاش باك). ومن المقاطع السردية التي اتكأ فيها السارد على تقنيـــة الاسترجاع ما جاء في أحد مقاطع الاستهلال: "التفت البروفســـور إلى ســـوينا وأخذ يتأملها كما لو كان يراها لأول مرة، هي الآن في الثلاثينات ولكنـــها لا تزال ساحرة كما كانت يوم أن دخلت هذا المكتب قبل 10 سنوات تحمل إليـــه رسائل تنتظر توقيعه. كانت، وقتها مساعدة مدير المكتب، وأصبحت الآن كبيرة مستشاريه"[1]. فالماضي القائم على التذكر والاستدعاء جـــاء بقصـــد التلـــذذ بالذكريات، وهذا ما يمثل النظرة العامة، ولكن الكاتب لم يأت بهذا الاسترجاع في المقطع الاستهلالي مجانيًّا، وإنما جاء به لإضاءة حيـــاة الشخصـــيتين: المـــدير ومستشارته، وليبين مدى العلاقة بينهما، كما أنه يمهّد للدور الكبير الذي ستلعبه هذه المستشارة. فهي العقل المدبر للمدير، وهي صاحبة الخطط والمؤامرات، بـــل إنَّ النهاية التي ختم بها القصيبيـــي روايته جاءت مخالفة للمتوقع، أو كما يسميها النقاد (خيبة التوقع) أو كسر أفق التوقعات. فهذه المستشارة التي كانت خائفـــة على ضياع الإدارة من مديرها (روبيرتو تشايني) وناضلت من أجـــل ذلـــك – حيث كانت تقول: "روبيرتو! كيف تترك المجال لقزم هدفه تحطيم هذه الإدارة؟ لابد أن تحارب، هذه إدارتك أنت كل المنجزات منجزاتك أنت"[2] – أصبحت في النهاية هي مديرة منظمة (دنسكو)، حيث قامت بتعـــيين مـــديرها الســـابق مستشاراً عندها.

## 3.1 ثنائيات المعنى في الاستهلال السَّردي الزمكاني

لعلّه من البديهيّ القول إنّ الزمان والمكان، منعزلين عن الإنسان، لا يحظيان بأهميّة كبيرة في الدراسات الأدبية؛ لأنهما يفتقران إلى البعد المعنوي، أي التعـــبير عن الأحاسيس والأفكار. وكما هو معروف فإنَّ لكلّ من هذين المكوّنين أهميته

(1) القصيبيـــي، دنسكو، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

ضمن شبكة العلاقات السَّرديَّة، فالمكان يصوِّر القيم والعادات والتقاليد، وربما يعكس منظومة فكرية معيّنة من خلال ظرف تاريخي زمني/فني أو واقعي. ومن المضامين العامَّة التي حظيت بالاهتمام في الروايات المدروسة، أوشكَّلت محورا لافتا لبعضها، ثنائية الأنا والآخر، وثنائية الذكورة والأنوثة. والبحث يلتفت إلى هاتين المسألتين لأنهما متعلقتان بالزمان والمكان، فالمكان الغربي مثلا يُشكِّل أفقا للعادات والتقاليد، ويحتضن فكرا خاصًّا وكذلك المكان الشرقي، أمّا الزمن فهو مختلف في العالمين.

إنَّ من ينعم النظر في إشكالية الأنا والآخر يجد أنها قضية ضاربة في جذور التاريخ الإنساني، وقد تناولها غيرُ باحثٍ وناقدٍ في الرواية العربية، وخاصة فيما يتعلق بإشكالية الأنا المتمثلة في الشرق، والآخر المتمثل في الغرب. وقد أشبعت بحثا ودراسة، إلا أنني سوف أدرس هذه الإشكالية (الأنا والآخر) من خلال ورودها في المستهلّ السَّردي المتخيَّل عند الروائيين السعوديين، ولن أقف على هذه الإشكالية باعتبار أنَّ الأنا هي الشرق والآخر هو الغرب، بل إنني سأتناولُ هذه الجدلية بجميع حالاتها وأنماطها، فثمة الأنا المتصارعة مع ذاتها تلك الأنا المتشظِّية والمتكسِّرة، والأنا باعتبار الذكورة والأنوثة، والأنا على الصعيد العقائدي/مسلم/مسيحي، والأنا القرية والآخر المدينة، وذلك بحسب ورودها في استهلال الروايات المختارة.

إنَّ التوقيع- (الإيقاع/التكرار) - على قضية الأنا والآخر في استهلالات الروايات السعودية، يشي بأهمية هذه القضية الإشكالية لدى الروائيين السعوديين، وأنها تمثل عبئا كبيرا على السارد، إمَّا من خلال شعوره بها، أو معايشته لها على أرض الواقع، أو من خلال تلقّيها من الآخرين.

ففي رواية (جروح الذاكرة) للحمد، نجد حضور الآخر في استهلالها، ومن ذلك ما أورده السَّارد أثناء حديثه عن بطلة الرواية "هكذا علّمتها الأيام ولحظات الزمان وفلسفة الأميركان التي أمست فلسفة هذا الزمان"[1].

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

إنَّ المقطع السابق يوضِّح مدى النظرة الانبهارية للحضارة والفلسفة الأمريكية باعتبارها الآخر، وباعتبار الأنا هو الشرق المُقَلِّد المتخلف، لذا فإنَّ القصيبي في روايته (العصفورية) ينعتهم - ساخرًا - بالأصدقاء مبديًا امتعاضه من الأمة العربستانية "أكره البشر جميعا باستثناء أصدقائي وأصدقائك الأمريكان وبعض سكان غرب أوروبا"[1]، وهذه النظرة إنما قامت على الاندهاش والافتتان بتقدم الآخر وازدهاره في شتى الميادين. ونقرأ في الرواية أنَّ "كل مفكري عربستان في القرنين التاسع عشر والعشرين عانوا من عقدة الخواجة"[2]؛ لذلك نرى القصيبي قد أماط اللثام عن الوضع العربي البائس الذي يرى في الآخر/الغرب صديقا مُقَرَّبًا، ومنجدا مُخَلِّصًا، وكأنَّهُ مهديُّ العربِ المُنتَظَر، فها هو بطله الوزير الكوتي (يوسف الفلكي) في رواية "سعادة السفير" يستنجد بدولة بريطانيا، ويتباحث مع وزيرها (مايكل) قضية الزعيم النهراوني/العراقي، ويستنجد بهم للتخلص منه، وإنقاذ الأمة العربستانية. وهذا نص رسالة وزير الدولة البريطاني (مايكل) إلى مدير m16:

"قابلت هذا الصباح صديقنا يوسف الفلكي، وكان غاضبا جدا لعدم وفاء الأمريكيين بوعدهم بمساندة المحاولة الانقلابية الأخيرة في النهروان"[3]؛ ولهذا نلحظ تكرار كلمة (الصديق) عند حضور (الآخر) ما يشي بدوره البارز في إحكام قبضته على الأمة العربستانية، والاستعانة به عند المدلهمات والخطوب، وإن كان يعمل لمصالحه الخاصة.

كما نجد بطل القصيبي في روايته (حكاية حب) المستر عريان يجيب حبيبته (روضة) عندما سألته: "بأي عملة ستدفع؟ بالدولار. ألسنا جميعا من رعايا العم سام؟"[4]، والقصيبي - في المقطع السابق - إنما يتهكم ويسخر من ذاته/بطل الرواية من منظور نقد الذات لإدانة المجتمع كله؛ لأنه يرى تبعية

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 28.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

(4) الحمد، تركي. "ريح الجنّة"، دار الساقي، بيروت، ط4، 2007م، ص 13.

الكثيرين للآخر الغربـــي. إنَّ العداء بين الأنا والآخر لم يولد من رحم العدم بل جاء نتيجة أسباب كثيرة منها: الإختلاف في العقيدة، ومحاولة الآخـــر إقصـــاء الذات وتهميشها؛ مما أدَّى إلى ممارسة العداء والحقد ضـــدها، فيصـــبح الآخـــر جحيما لا يُطاق؛ فتتحول العلاقة بينهما من مرحلة التعايش والسلام إلى مرحلة الصراع؛ لذلك نجد أبطال رواية "ريح الجنَّة" الذين قاموا بعملية الحادي عشر من سبتمبر يقولون: "سندكُّ أبراجهم هذه، ونجعلهم أضحوكة للعالمين... أميركـــا بكل هيبتها وجبروتها سوف تدفع الثمن غاليا اليوم لتحديها الإسلام وأهلـــه"[(1)]، وعلى الرغم من إيراد الحمد لقضية الأنا والآخر في المقطع الســـابق- إلا أنـــه أوردها من باب إدانة هؤلاء الشباب وتخطئتهم، فقد بدا رأيه واضحا في هـــذه الحادثة، وآية ذلك تهكّمه وسخريته من هؤلاء الشباب من بداية الروايـــة حـــتى نهايتها؛ إذ بدأ روايته هذه بمدخل ينطوي على مفارقة لغويـــة، فتـــارة يصـــفهم بالمسافرين إلى الجنة وتارة أخرى يجعل هذا الأمر حسب ظنـــهم واعتقـــادهم، يقول: "إلى المسافرين إلى الجنة... أو من يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون"[(2)].

كما تتبدّى علاقة الكراهية بين الأنا/الشرق، والآخر/الغـــرب في مســـتهل رواية (شقة الحرية) للقصيبـــي، وذلك من خلال شخصيتي (فؤاد) بطل الرواية وزملائه الطلاب ومدرس اللغة الإنجليزية (هيدلي) الذي كان يحس بالحنق علـــى هؤلاء الطلاب الماثلين في الفصل، وهو يشاهدهم ويسمعهم يرددون عبـــارات الإعجاب والثناء على الزعيم (جمال عبد الناصر) أثناء هذا الحوار:

- "مستر هيدلي! هل سمعت خطاب جمال عبدالناصر البارحة؟ لقد تكلَّم أكثر من ثلاث ساعات.
- يا للمستمعين المساكين.
- وزميل آخر:
- انظر مستر (هيدلي) صورة موقعة من جمال عبد الناصر تلقيتُها اليـــوم ألا تريد أن تراها؟

---

(1) الحمد، تركي. "ريح الجنّة"، دار الساقي، بيروت، ط4، 2007م، ص 16.

(2) الحمد، "ريح الجنّة"، ص (د.ر).

- كلاًّ! كلاًّ! أعرف شكله ولست حريصا على النظر إلى صورته. كنتُ أعتقد أنَّ إرسال الصورة عادة تقتصر على الممثلات"[(1)].

فعلاقة الأنا/الشرق مع الآخر/الغرب علاقة سلبية قائمة على الكراهية والعداء، فالأنا ينظر إلى الآخر على أنه مستعمِر، وقد وردت لفظة (الاستعمار) في مستهل رواية (شقة الحرية) للقصيبي ثماني مرات، مما يؤكّد هذا الصراع الأزلي بينهما. كما أنَّ الآخر/الغرب ينظر إلى الأنا/الشرق نظرة توحي بالاستعلاء والامتهان والاستلاب، فقد جاء في مستهل رواية العصفورية (للقصيبي) مايميط اللثام عن هذا الاستعلاء على لسان بطل الرواية البروفسور/بشار الغول أثناء حواره مع الطبيب المعالج له: "ألا تعرف الكره العرقي الذي يواجه العرب في فرنسا؟ ألا تقرأ الجرائد؟ إذا تحجبت فتاة عربية فصلوها من المدرسة"[(2)]، وهذا العداء من الغرب قد طال حتى الوزراء المنتمين للشرق، على الرغم من صداقتهم الظاهرية، فبطل القصيبي - في رواية (سعادة السفير) - العربيّ الذي كان سفيرا للكوت في بريطانيا، قد رأى الصورة العدائية من الآخر والمبنيَّة على النبذ والاحتقار والازدراء عند حضوره لمقابلة وزير الدولة البريطاني (مايكل): "ظل يوسف، الذي علمته عشرات الزيارات الإجراءات المتبعة، واقفا في مكانه حتى خرجت العجوز من مكتبها، وسلمته سلسلة في طرفها بطاقة كتب عليها بخط أحمر (زائر)، وسلمت الحارس سلسلة مماثلة، وضع كل من الرجلين السلسلة حول عنقه واتجها إلى المصعد"[(3)]، فما الفرق إذن بينهما وبين الكلاب عندما وُضعت السلاسل في أعناقهما؟!. بل إنَّ درجة الاحتقار تصل إلى أن يُصبح السفير مثله مثل الحارس ولافرق بينهما، وهذه الدرجة على كل حال أخف أثرا من ربط أعناقهما بالسلاسل.

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 20.
(2) القصيبي، العصفورية، ص 39.
(3) القصيبي، سعادة السفير، ص 11.

ولا تقف جدلية الصراع بين الأنا والآخر عند حدود الشرق بصفته/الأنا، والغرب بصفته الممثل للآخر، بل تأتي هذه الإشكالية في المجتمع الواحد نفسه باعتبار أنَّ الأنا تمثل القرية، والآخر/المدينة، فقد بدت إشكالية الصراع بين المدينة والقرية ملمحا بارزا من ملامح الرواية السعودية لاسيَّما في مقاطع الاستهلال التي حضرت فيها هذه الجدلية – المدينة والقرية – بشكل لافت.

ففي رواية (جروح الذاكرة) للحمد، تظهر جدلية الأنا والآخر، من خلال الصراع الملموس بين القرية والمدينة، فالقرية تمثل الحياة البدائية والبساطة وعدم الاكتراث بالزمان "ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن"[(1)]، فالقرية تمثل البساطة والسكينة وراحة البال والهدوء بعكس المدينة التي تطغى عليها المادية والصخب والتفكك وطغيان المصالح، فالزمن الذي كان لا يعني شيئا لأهل القرية، أصبح محلّ اعتبار في مدينة الرياض وأحيائها الراقية، فها هي لطيفة الشخصية المحورية في هذه الرواية لم تكن حريصةً على الوقت ولا أعياد الميلاد عندما كانت في القرية، ولكن بعد انتقالها إلى الرياض، وإقامتها في الحي الجديد ظهر "حرصها على الاحتفال بعيد ميلادها كل عام، منذ انتقالهم إلى حي العليا"[(2)].

ولعلَّ هذا الصراع بين المدينة والقرية بدا جليًّا في رواية شرق الوادي للحمد؛ إذ نلحظ رفض بطل الرواية جابر السدرة المدينة والانحياز للقرية، فقد كان جابر من أولئك الذين انتقلوا إلى الرياض بعد الطفرة النفطية، ولكنه لايزال يتردد على القصيم مع أسرته في الإجازات حيث قرية (خبَّ السماوي)، فيقول: "ولكني بدأت أحب القصيم ورماله ونفوذه وطعوسه، بل أحب الخب، عندما أخذ وعيي يتفتح على سواليف جدي وسبحانية سميح"[(3)]، فنلحظ هذا الحب وهذا الانحياز للقرية على حساب المدينة، ومما يؤكّد ذلك: رفض البطل للتمدّن الذي غزا قرية خبّ السماوي، إذ يقول: "ورغم أن الجميع قد غادر الخب

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 15.
(2) المصدر نفسه، ص 14.
(3) الحمد، شرق الوادي، ص 15.

تقريبا، وانتشرت الفيلات الحديثة حوله، **إذ حتى الخب لم يعد خبًّا**، فقد تحـــول إلى جزء من حي السراب، وأصبح حيًّا من أحياء مدينة بريدة"(1). ومن هنا فإننا نلمس الصورة القاتمة والسلبية التي أسبغها البطل على المدينة، مقابـــل الصـــورة المشرقة والحياة الهانئة في القرية.

كما أنَّ المدن المحلية نفسها تمثل عند الحمد قطبين متصارعين؛ ففي ثلاثيتـــه أطياف الأزقة المهجورة. نجد أنَّ مسقط رأس البطل (هشام العابر) وهي مدينـــة (الدمام) تمثل الأنا (المكان المرتحل عنه)، والمدينة المرتحل إليها وهي (الرياض) تمثل الآخر. فإذا عُرفـــت عدامـــة الـــدمام بفضـــائها المحـــافظ، فقـــد عرفـــت الرياض/جدة/الآخر – من وجهة نظرٍ فنيَّة – بانفتاحها، بحيـــث تمـــارس فيهـــا الشخصية المحورية/هشام كل التجاربِ المتاحة: التسكع، وشـــرب الســـجائر، ومعاقرة الخمر، وعشق النساء؛ ولذلك نلحظ البطل يُحدِّث نفسه وهو في جُدَّةَ عندما رأى الجميع في المقاهي يضحكون "كم كان يحتقر مثل هؤلاء الناس، الذين كانت أمه تسميهم بالصيع والدشر والسراسرة"(2) وهذا يشي بالمحافظة، وإحكام قبضة العادات والتقاليد في مجتمع الدمام بخلاف الرياض وجدة كما تقول الرواية.

ومن جانب آخر فإنَّ هذا الصراع، بين المدن، يتمثل حتى على المســـتوى الاقتصادي والمعيشي، وهذا ما لمسناه في مستهل رواية (الشميسي) عندما وصل البطل إلى الرياض، يقول السَّارد: "بدت غرفته كاملة الآن"(3)، وكأن حالتـــه في الماضي/الدمام كان يعتورها النقص، ثم تبدّلت حين سكن الرياض. هـــذا علـــى المستوى المحلي، أمَّا على المستوى اللامحلي، فإننا في – رواية شقة الحرية – نلحظ الجدلية والصراع الملموس بين مدينتي البحرين والقاهرة؛ باعتبار أن البحرين تمثل الأنا لبطل الرواية، والقاهرة تمثل الآخر، فمدينة البحرين تختلـــف عـــن مدينـــة القاهرة، فإذا عُرفت الأولى بالانفتاح، حيث تمارس الشخصـــيات فيهـــا كـــل التجارب المتاحة، من اختراق للتابوهات المحرمة (الجنس – الدين – السياســـة)،

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 14.

(2) الحمد، الكراديب، ص 10.

(3) الحمد، الشميسي، ص 7.

فإن الأنا/البحرين، عُرفت بالمحافظة والانغلاق وشدّة الرقابة. يورد السَّارد العليم متحدِّثًا عن فؤاد بطل شقة الحرية "شعر أنَّ المدينة الجميلة الكبيرة ليست سوى فراغ هائل مفزع. أحس بشوق عنيف إلى أمه وإلى بيته في البحرين، هل ارتكب أعظم خطأ في حياته عندما ترك أهله وجاء بمفرده إلى القاهرة"[1]. كما أنه طفق يحدث نفسه قائلا "كم عدد البنات السافرات في البحرين؟ لا يتجاوز العشرين. أكثرهن من المسيحيات واليهوديات العراقيات، أمَّا في القاهرة فكل البنات سافرات، إلا الريفيات والعجائز. ومن يريد سفورهن؟"[2]. بيد أنَّ هذا الحكم القاسي والنظرة التعميمية – لمجتمع القاهرة – مما يؤخذ على الكاتب، ولا أراه مُبررا وإن كنّا بصدد عمل تخييلي. ومهما يكن من شيء فإن الكاتب قد وضعنا أمام صراع بين مكانين متقابلين، المكان الأصلي المرتحل عنه/البحرين، والمكان الجديد المرتحل إليه/القاهرة.

كما شكّلت رواية (الكراديب) للحمد جدلية الصراع، وثنائية الأنا/السجين والآخر/الجلاد، الأنا المغتصَبة والآخر/المغتصِبة، حيث يكشف الكاتب عن معاناة السجين، وما يلاقيه على يد السجان من جور وأذى واستبداد. وفي هذا المشهد الحواري بين السجان/الآخر، والسجين/الأنا، تتكشف لنا العلاقة بينهما، فمّما جاء على لسان السجَّان مخاطِبًا بطل الرواية السجين/هشام العابر:

"– سلمنا ما معك... أمتعة، نقود... كل ما في حوزتك. لم يفهم هشام أول الأمر، أو أنه أراد التأكد مما يريد الرجل، فقال:

– أرجو المعذرة... ماذا؟

وبقرف ونفاذ صبر، نخز الأحول وهو يقول بحدة:

– هل أنت حمار؟... ماتتكلم عربي؟ سلمنا ما معك من حاجيات..."[3].

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

(3) الحمد، الكراديب، ص 14.

ففي هذا المقطع – الذي ينزع إلى أدب السجون – تنكشف لنا العلاقة بين الذات/السجين، والآخر/الجلاّد الجائر، تلك العلاقة التي تصوّر لنا قمة المعاناة الجسدية والنفسية التي يلقاها السجناء على أيدي سجّانيهم.

كما يمثل الصراع بين الذكورة والأنوثة قضية جدلية باعتبار أنَّ الذكر هو الأنا، والآخر هو الأنثى، من خلال إقصاء المرأة وتهميشها، وإغفال دورها الفاعل في المجتمع، وحرمانها من فرصة التعليم، ففي رواية العدامة للحمد نلحظ طغيان الأبوية/البطريركية وتسلّطها من خلال وصف مشهدٍ لزوج مع زوجه داخل القطار الذي نقل البطل هشام من الدمام إلى الرياض "ويصرخ على زوجته مؤنبا"[1]، لا سيما أنَّ هذا الصراخ في مكان عام، وأمام أعين الآخرين. كما يتضح طغيان الذكورية من خلال حب الآباء للأبناء والمفاخرة بهم، ونبذ البنات، ففي رواية (جروح الذاكرة) للحمد، يتجلى موقف الأب في حنقه على المولودة الأنثى التي تمثل الشخصية المحورية للرواية "لَكَمْ تمنى والدها لو كان هذا المولود المبارك الجديد ذكرا، كي ينضم إلى أخويه محمد وعبد الرحمن، فيفاخر بهم أهل قريته"[2]، فهذا الحنق يذكرنا بما كان عند الجاهليين من وأدٍ للبنات، وغَضَب شديد عند ولادتهن. ولكنَّ المرأة، في هذا الزمان، وإنْ لم يتم وأدها قتلا، فإنَّ وأدها أصبح وأدا أيديولوجيا وثقافيا واجتماعيا بإبعادها وتهميشها من قِبَل بعض الأفراد والمجتمعات. والحق أن ديننا الحنيف قد ضمن للمرأة حقوقها، دونما إقصاء كُليٍّ كما يفعل المتخلفون، أو إظهارٍ كلي كما يفعل المتحررون.

ومن جانب آخر بدت قضية تعليم المرأة من القضايا التي عنيت بها الرواية السعودية؛ فقد أماط الروائيون السعوديون اللثام عن تلك القضية، باعتبارها تمثل صراعا حقيقيًّا، وهاجسًا إنسانيا، فالأنا المتمثل في الذكر قد مارس السلطة الذكورية في حرمان الآخر/الأنثى من التعليم الذي يُعَدُّ من الأولويات الحياتية، فضلا عن أن يكون من الثانويات. ففي رواية (الشميسي) بدا امتعاض (موضي) من والدها الذي حرمها من التعليم "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم

---

(1) الحمد، العدامة، ص 8.

(2) الحمد، جروح الذاكرة، ص 17.

مثلك... ولكن الحمدلله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية. قالت وقد لمعت عيناها من وراء الغدفة، ثم بحسرة: "مسكينة أختي منيرة لم تدخل المدرسة على الإطلاق... سامح الله الوالد... كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات"[(1)]، وهذا الإقصاء التعليمي جعل هذه الفتاة ساذجة، لا تكاد تعرف شيئا، ففي الرواية نفسها نجد حَمَدًا أخا موضي يُخَبِّئ العرق/الخمر في غرفة ابن خاله/بطل الرواية هشام العابر، ولكنَّ هشاما يخشى أن تكتشف ابنة خاله (موضي) الأمر، فيُهَدِّئ حمد من روعه قائلا: "لا عليك... موضي لا تعرف الفرق بين الماء والعرق... كما أنها لا تدري ماهو الخمر"[(2)]. ومهما يكن فإن قضية حرمان المرأة من التعليم لم تعد حاضرة في هذا الزمن؛ فلا تكاد تجد أبًا – الآن – يمنع بناته من مواصلة الدراسة، وإن وُجد فإنه قليل، ولا يمثّل ظاهرة أو هاجسا كما كان من قبل.

ومما يجدر ذكره – ولعلنا نختم به هذا المبحث – أنَّ ثنائية الأنا والآخر قد تتشكل في الشخصية نفسها، بمعنى أنَّ الأنا تكون متصارعة مع ذاتها، وهذا ما وجدناه في رواية شرق الوادي للحمد التي كان محور حديثها عن المجتمع السعودي على وجه الخصوص، فالأنا السعودية واحدة، ولكنَّ الشرخ الذي أحدثه فيها اكتشاف النفط، جعل هذه الأنا متكسرة ومتشظية، ومن ذلك ما قاله هشام العابر عن أبيه: "لم يكن يهمّ والدي من الحرب سوى كيفية الاستفادة منها ماليا. ولذلك أسَّسَ هو وبعض أصحابه شركة نقل ازدهرت أعمالها مع استمرار الحرب، فقد كانت تنقل العتاد والمؤن من الخليج إلى العراق"[(3)]، فهذه الشخصية التي كانت تمثل هُوّية الأنا السعودية، عامة والقروية على وجه الخصوص، قد توارت وتلاشت لتحل محلها شخصية انتهازية براجماتية.

---

(1) الحمد، الشميسي، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

(3) الحمد، شرق الوادي، ص 13.

# الشخصية الروائية

غَنِيٌّ عن البيان أنَّ الشخصيَّةَ تُعَدُّ من العناصر المهمة التي أسهمت في بنـــاء الخطاب الروائي، فعن طريقها يستطيع المؤلف أن يُعبِّرَ عن رؤيته، ويجسّد واقعه، كما أنها بصراعاتها وتفاعلها تشكِّل مفاصل الرواية، وتكوّن الأحداث فيها.

ويرى حسن بحراوي أنَّ الشخصيَّةَ الروائيَّةَ "ليست سوى مجموعـــة مـــن الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو "خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة ايحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك."(1)

كما يعرّفها عبدالملك مرتاض بأنها "هي الشيء الذي تستميز به الأعمـــال السردية عن أجناس الأدب الأخرى... وأنها هي التي تكون واسطة العقد بـــين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبـــث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظـــم المنـــاظر... وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه مـــن خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها."(2).

وقد دأب النقادُ والدارسون على تصـــنيف الشخصـــيات، واختلفـــوا في مسمّياتها؛ لأنَّ تصنيف الشخصيات الروائية يختلف من مدرسة نقدية إلى أخرى، بحيث نصادف "الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الخالية من الاعتبـــار؛ كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطحة؛ كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية... كما نصادف الشخصية الثابتة

---

(1) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 213.

(2) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، ص 90-91.

والشخصية النامية"[1]. ويعرِّف جيرالد برنْس الشخصيةَ بأنها "كائن له سمـــات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية. "ممثل" له صفات إنسانية. ويمكن أن تكـــون الشخصيات رئيسية أو ثانوية (طبقا لدرجة بروزها النصي)، ديناميكية (حركية، عندما يطرأ عليها التبدل) أو استاتيكية (ساكنة- عندما لاتكون قابلة للـــتغير)، متسقة (عندما لاتتناقض صفاتها مع أفعالها) أو غــــير متســـقة؛ مســـطحة flat (بسيطة، ذات بعدين، قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة) أو مستديرة round (معقدة، ذات أبعاد مختلفة، قادرة على إثارة الدهشة بسلوكها). ويمكـــن أيضا تحديدها طبقا لأعمالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها"[2].

ولعلَّ من نافلة القول أنْ نذكرَ شيئًا من الوظائف التي يمكـــن أنْ تؤدِّيهـــا الشخصية الروائية في العالم التخيلي الذي يبدعه الروائي، فالشخصـــية الروائيـــة يمكن أن تكون "عُنْصُراً تزويقيا، أو العنصر القائم بالحدث أو النـــاطق بلســـان المؤلف، أو كائنا بشريا خياليا مزودا بكيفية معينة في الوجود وفي الاحساس، وفي إدراك الآخرين والعالم"[3].

وقد حظيت الشخصية باهتمام النقاد والدارسين، وخاصة فيمـــا يتعلـــق بالدراسات النقدية الحديثة، إذ إنها كانت من العناصر الأكثر غموضًا؛ مما أفضى إلى إعراض كثير من النقاد عنها، لقد "ظل مفهوم الشخصية غفـــلا، ولفتـــرة طويلة، من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق مما جعلها مـــن أكثـــر جوانـــب الشعرية غموضا وأقلها إثارة لاهتمامات النقاد والبـــاحثين"[4]. وقـــد لاحـــظ تودوروف هذا الغموض وأشار إلى قلة الاهتمام بدراســـتها[5]. ولكـــن هـــذا

---

(1) المرجع نفسه، ص 87.

(2) برنس، جيرالد. قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص 30.

(3) بورنوف، رولان، واوئيليه، ريال، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م، ص 143.

(4) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 207.

(5) تودوروف، تزفتيان. "اللغة والأدب" من كتاب: اللغة والخطاب الأدبـــي، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربـــي، بيروت، (د.ط)، 1990م، ص 37.

الغموض، وتلك التبعية للحدث قد توارت وتلاشت لاسيما في القرن التاسع عشر "عندما احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفنِّ الروائيِّ وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحتْ الأحداثُ نفسُها مبنيَّةً أساسًا لإمدادنا بمزيدٍ من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة"[1].

إنَّ للشخصيةِ دورًا بارزًا في المنجز الروائي، وأهميةً كبيرةً تكمن في أنه "لا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيِّز حيِّز إلا بها، حيث هي التي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها، ودافع من سلطانها"[2].

وقد تباينت الآراء والرؤى حول الشخصية تبعًا لتطور المناهج النقدية واختلافها، بدءًا من أرسطو ووصولاً إلى النقاد في القرن العشرين. فقد كانت النظرة الأرسطية تنزع إلى الاهتمام بالحدث على حساب الشخصية، إذ لا تعدو أن تكون الشخصية مجرد تابعٍ للحدث، إنها "تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيُّلي أي خاضعة خضوعًا تامًّا لمفهوم الحدث"[3]. على العكس من الدراسات النقدية الحديثة التي لا ترى الشخصية إلا ظاهرةً لسانية سيميائية، ذات دلالات قابلة للتحليل والوصف.

فإذا كانت الرواية التقليدية تنظر إلى الشخصية على أنها كائنٌ بشريٌّ من دم ولحم، وأنَّ المهم هو الإنعام في سيكولوجيتها، وأنها خلاصة التجارب المعاشة، فإنَّ النظريات الحديثة التي عنيت بالمناهج الشكلانية واللسانية والسيميائية قد نظرت إليها من وجهة نظر أخرى.

فنجد فلاديمير بروب قد ركّز على الأفعال التي تقوم بها الشخصية؛ إذ يقول: "إنَّ ما هو مهم في دراسة الحكاية، هو التساؤل عمَّا تقوم به الشخصيات، أمَّا مَن فعل هذا الشيء، أو ذاك وكيف فعله. فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لاغير"[4]. وهذا يؤكّد رؤيته التي تبناها في أنَّ

---

(1) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 208.

(2) مرتاض، عبدالملك، تحليل الخطاب السردي، ص 127.

(3) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 208.

(4) لحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1991م، ص 24.

المُهمَّ هو "تحديد الوظائف بغض النظر عن هوية منجزيها"[1]. وهو بذلك قد قلَّلَ من دور الشخصية وقزّمها وهمَّشها، وهذا التهميش نجده عند (كافكــا) حينما اكتفى بإطلاق مجرد "رقم" على شخصيته في روايته (المحاكمة)، وقــد تكرر هذا الأمر عنده حينما أطلق مجرد حرف "k" على شخصيته في روايــة "القصر"[2]. وقد قسَّم بروب الشخصيات من خلال الوظــائف إلى ســبعة أنواع، شخصية "الشرير – المانح – المساعد – الأميرة – المرسل – البطل – البطل المزيف"[3].

كما نجد الاهتمام بالبُعد الدلالي للشخصية بدا جليًّا عند غريمــاس الــذي حاول "تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالهــا، دون صرف النظر عن العلاقة بينهما، وبين مجموع الشخصيات الأخرى الــتي يحتوي عليها النص، فإنَّ هذه الشخصية قابلة – كما رأينا سابقا – لأنْ تُحَــدَّدَ من خلال سماتها ومظهرها الخارجي – ولم تغفلِ الأبحاث الشكلانية والدلاليــة هذا الجانب"[4]. فهي عنده من القضايا اللسانية، لذلك فقد رأى رولان بــارت أنَّ الشخصيات هي "مجرد كائنات ورقية"[5]، إذ لا وجود لها خــارج نطــاق المعمار السردي، وهذا ما نجده عند فيليب هامون الذي يرى أنَّ الشخصية "بناء يقوم النص بتشديده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص"[6].

وقد قسّم هامون الشخصيات إلى ثلاث فئات:[7]

---

(1) بروب، فلاديمير. مورفولوجيا القصة، ت: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمــو، شــراع للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1996م، ص 83.

(2) مرتاض، في نظرية الرواية، ص 77.

(3) بروب، فلاديمير. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ت: أبو بكر قادر وأحمد نصر، النادي الأدبــي، جدة، 1989م، ص 158-159.

(4) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص 50.

(5) بارت، رولان. "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص"، ت: منذر عياش، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط2، 2002م، ص 72.

(6) هامون، فيليب. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعيد بن كراد، دار الكــلام، الرباط، ط1، 1990م، ص 51.

(7) هامون، فيليب، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 35-36.

1- فئة الشخصيات المرجعية: وهي التي تمثل الشخصيات التاريخية، والأسطورية، والمجازية، والاجتماعية. ويرى هامون أنه باندماج هذه الشخصيات داخل الخطاب، فإنها ستعمل بصفتها إرساءً مرجعيًّا يحيل إلى النص الكبير للأيديولوجيا أو الثقافة.

2- فئة الشخصيات الإشارية: إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، شخصيات عابرة، رواة، شخصيات رسام، كاتب، فنانون... إلخ.

3- فئة الشخصيات الاستذكارية: وهي شخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة: جزء من الجملة، كلمة، فقرة. وتكون وظيفتها تنظيمية وترابطية، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ.

إذن، ومن خلال التحديق في آراء اللسانيين والبنيويين نجد أنهم ينظرون إلى الشخصية "على أنها تشكيل لغوي تكتسب وجودها من خلال طبيعة العمل والدور الذي تؤديه، ولاتحيل إلى دلالة خارج السياق"(1).

أمَّا أصحاب نظرية التلقي فقد انطلقوا في نظرتهم إلى الشخصية "من تصور معاكس لفعل الإبداع، فإذا كان الروائي ينطلق في خلق شخصيته داخل النص من سن واقع خيالي فإن القارئ يقوم بعملية معاكسة حين يفك ذلك التسنين من خلال التأويل المستند إلى الواقع بمفهومه الواسع. أي أنه يقوم بعملية إحالة ورصد مستمرة للتشابه القائم بين التحقق النصي وبين الصورة الثقافية التي يتحرك داخلها ذلك المتلقي"(2).

ويحسن بنا هنا؛ بعد أنْ استعرضنا مراحل تطور مفهوم الشخصية، وكشفنا عن مواقف النقاد القدامى والمحدثين حولها، وتعريفها، وأهم وظائفها في العمل الروائي، أن نذكر بعض المغالطات التي وقع بها بعض الباحثين والقـرّاء، ومن

(1) العدواني، أحمد، بداية النص الروائي، ص 150.
(2) المرجع نفسه، ص 151.

ذلك: الخلط بين الشخصية الروائية والبطل، والمطابقة بين المؤلف والشخصية، لاسيما في الروايات المتكئة على ضمير المتكلم. وما ذلك التماهي والخلط إلا نتيجة ضعف التأويل، والقراءة السطحية[1].

ولعلَّ الإشكال حول المفهوم الاصطلاحي للبطل جعل النقاد والباحثين يسعون إلى "استخدام مصطلح "الشخصية الرئيسة" التي قد لا تحمل معاني إيجابية يحيل إليها مصطلح البطولة"[2]، ولهذا فقد مال أكثر النقاد إلى تلك التسمية للخروج "من مأزق إطلاق لقب البطولة على شخصية شريرة مجرمة لاتحمل مايؤهلها لهذا اللقب، أو نضيف إلى كلمة "البطل" كلمة أخرى وهي "المزيف"؛ ليصبح اسمه (البطل المزيف)"[3].

أما فيما يتعلق بتقديم الروائي لشخصياته فإنَّ ثمة طريقتين أو مقياسين، حدَّدهما "فيليب هامون" يمكن من خلالهما القيام بتلك المهمة:

أ- المقياس الكمي، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

ب- المقياس النوعي، أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.[4]

وهذا بدوره يقودنا إلى علاقة الشخصية بالقارئ، إذ إنَّ الشخصية الروائية تُقدَّم للقارئ عن طريق ثلاثة مصادر إخبارية:

1- "- ما يخبر به الراوي

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها

---

(1) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 212-213.

(2) العدواني، أحمد، بداية النص الروائي، ص 146-147.

(3) الحازمي، حسن. البطل في الرواية السعودية، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط2، 2008م، ص 43.

(4) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 224.

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات."[1]

وتستدعي الفقرة السابقة الإشارة إلى قضية الرؤية السردية، والكشف عن العلاقة بين الراوي والشخصية. فالرؤية هي الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، والراوي والرؤية متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية[2]. وقد استخدم تودوروف مصطلح الرؤية من خلال ثلاثة أنماطٍ:

1- الراوي> الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف): بحيث يكون الراوي عارفًا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية.

2- الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع): بحيث تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية.

3- الراوي < الشخصية (الرؤية من خارج): بحيث لا يعرف الراوي هنا إلا القليل مما تعرفه الشخصية الحكائية[3].

أمَّا طريقة بناء الشخصيات في النصوص الروائية، لا سيما الروايات الواقعية/الكلاسيكية، فإنها تتبدّى من خلال وضْع الروائي الخطوط العامة للشخصيات، والإمعان في أبعادها الفيزيقية والنفسية، وكُل ذلك يتمظهر في "النص الاستهلالي الذي يعرض فيه الكاتب مقومات الشخصية وعلاقاتها"[4]؛ إذ إنَّ نجاح الرواية في بناء شخصياتها يقاس بمدى حضور هذه الشخصيات في "الأوقات الهامة: بداية الفصول ونهايتها أو بداية القصة ونهايتها، والقيام بالحوادث الرئيسة"[5].

---

(1) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص 51.

(2) إبراهيم، عبدالله، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 117.

(3) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص 47-48.

(4) خمّار، عبدالله. تقنيات الدراسة في الرواية، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 1999م، ص 33.

(5) زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م، ص 35.

## 1.2 آليات تقديم الشخصية

لعلَّ من زيادة القول أنْ نذكرَ أنَّ تقديم الشخصيات في العمل الروائي يكون في غير طريقة، فمن تلك الطرق؛ تقديم الشخصية من خلال الروائي عينه، أو من خلال الشخصيات الروائية الأخرى، أو عن طريق الشخصية الروائية نفسها ما يسمى بالتقديم (الذاتي). وقد حدد فيليب هامون "مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة. وهذان المقياسان هما: المقياس الكمي والمقياس النوعي، وقد ذكرناهما سابقا.

### 1. التقديم الذاتي

إنَّ المقصود بهذا التقديم هو أنْ تُقَدِّمَ الشخصيةُ الروائيةُ "ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي حيث تعبر عن ذاتها، وتحدد أفكارها وطموحاتها"[1].

لذا فإنَّ التقديم الذاتي الذي تُقدِّم به الشخصية نفسها، يظهر من خلال استخدام ضمير المتكلم، وهذا يتضح من خلال تقديم شخصية البروفسور لنفسها في رواية العصفورية لغازي القصيبي: "أولا، يا دكتور، أنا لست مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا..."[2].

نلحظ أنَّ شخصية البروفسور تقدم نفسها من خلال ضمير المتكلم "أنا"، فهو ينفي عن نفسه المرض، فيقدم نفسه إنسانا سليما معافى على الرغم من إقامته في العصفورية/المستشفى؛ مما يجعل الأمر لا يخلو من مفارقة. والحق أن الكاتب لم يكن مُلزما بهذا التقديم الذاتي الذي يكشف سلامة البروفسور العقلية؛ فالمتن الحكائي كفيل بأن يكشف مدى سلامة هذه الشخصية وقد فعل، لا سيما أن هذه الشخصية تتمتع بأفكار وتحليلات نافذة، كما تتمتع بقدر كبير من

---

(1) أحمد، مرشد. "البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 45.

(2) القصيبي، العصفورية، ص 11.

المعلومات والنقدات التي نثرها داخل النص. وقد لجأت الشخصية إلى أسلوبين متضادين لتأكيد سلامة عقلها وهذان الأسلوبان هما: النفي والإثبات، فالنفي ورد من خلال جملة "لست مريضاً"، والإثبات من خلال جملة "أنا ضيف"؛ فهو سليم العقل، ووجوده في مصحّة العصفورية ليس إلاَّ من قبيل الضيافة، ونجد جملة تقديمية ثالثة يدرجها البروفسور إذ يقول: "لست إنساناً عادياً". ونلحظ التقاطع بين "البروفسور" وجملة "إنسان غير عادي"، فالبروفسور رتبة تحيل إلى أعلى الدرجات العلمية التي لا تطلق على شخص إلا بعد سنوات من الخبرة والمعرفة، فهو إنسان غير عادي بما يحمله من العلم والمعرفة.

ويبدو من خلال هذا التقديم الذاتي للشخصية محاولة لإزالة الستار عن شخصية البروفسور التي سترافق المتلقي طوال النص الروائي، فنلحظ أنَّه من خلال هذا التقديم قد وُضِعَ مفتاح عام للشخصية، أو لنقل إشارات تلميحية لمكونات الشخصية، فيبدو أنه أراد من خلال هذا التقديم أن يضيء شخصية البروفسور، ويمهّد لما سيأتي من أحداث. فحديث هذه الشخصية نابع من ذاتٍ عاقلة مدركة، ذات تعرف ما تريد. ويبدو أنه اختار مستشفى الأمراض النفسية ليعطيه ذلك مزيداً من حرية التعبير عن مكنوناته الداخلية، ويفسح له مجالا رحبا ليورد فيه ما يريد، دون أن يعرض نفسه للمساءلة، أي، أن يبعد عن نفسه أي حرجٍ سياسي أو اجتماعي. بالإضافة إلى أنَّ هذه الشخصيَّة/البروفسور ترى في نفسها الشخصية المُدرِكة العالمة بكل شيء، التي من خلال إدراكها ومعرفتها بمثالب الأمة العربستانية/العربية تستطيع تخليص هذه الأمَّة وإنْ كان ذلك عن طريق النقد بتهكّم وسُخرية، ولعلَّ في اسمها الذي اختاره لها الكاتب ما يدلُّ على ذلك؛ إذ إنَّ اسم الشخصية المحورية/البروفسور بشَّار الغول ولاشكَّ أنَّ لهذا الاسم دلالة، إذ إنَّ بشار صيغة مبالغة لمن يحمل الخبر السار "وبشرني فلان بوجه حسن أي لقيني وهو حسن البشر بالكسر أي طلق الوجه والبشارة ما بشرت به"[(1)]. فينطلق حضور هذا

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، مجلد 3، الجزء 5، حرف الراء/فصل الباء، الدار المصرية للترجمة والنشر، (د.ت)، ص 127.

الاسم بدلالته التي حافظ عليها لأنه على الرغم من دكتاتوريته وانتقاده اللاذع إلاَّ أنه قام بدور المبشِّر والمخلِّص لهذه الأمَّة التي استشرى فيها الفساد من وجهة نظره. كما تجدر الإشارة إلى أنَّ بنية اسم (بشار) تتجاوز المفهوم الواضح لها، فقد منحنا هذا الاسم دلالاتٍ مغايرة أثبتتها الشخصية على طـــول أحـــداث الرِّواية، فعلى الرغم من أنَّ اسم بشَّار يحيلنا مباشرة إلى البشرى والخير، إلاَّ أنَّ الشخصية الحاملة لهذا الاسم كانت نهايتها مأساوية ومنهزمة إلى حدٍّ كـــبير؛ حيث هرب البروفسور بشَّار الغول من عالم الإنس الواقعي إلى عـــالم الجـــنِّ المتخيَّل مع زوجتيه الجنيَّتين دفَّاية وفراشة، وكأنَّ لسان حاله يقول: أنه لا مجال لتغيير هذه الأمَّة نحو الأفضل.

ومن جانب آخر أورد القصيبـــي شخصيته الرئيسة الثانية في الروايـــة باسم (سمير ثابت)، وقد قدَّمت هذه الشخصيَّة نفسها بنفســـها إذ تقـــول: "يابروفسور! أنا طبيب نفسي. سايكاترست! آكـــل عيشـــي مـــن عقـــدة أوديب."[1]. وهذه الشخصية هي الشخصية المُعالجة؛ حيث كان الـــدكنور يستمع لكل ما يقوله المريض البروفسور عبر تقنية الحـــوار، الـــتي أعطـــت البروفسور مساحة كبيرة للبوح عما في نفسه، وما يريد إيصاله. فـــ (سمـــير ثابت) هو الطبيب النفسي الذي كان يشرف على عـــلاج البروفســـور في المصحة النفسية (العصفورية)، وكان مسامرا له، يجيب عن أسئلة البروفسور ويسأله، فنلحظ ذلك التقاطع بين دور الشخصية واسمها، فالسمير في اللغـــة "من السمر وقيل السامر والسمار الجماعة الذين يتحدثون بالليـــل والســـمر حديث الليل خاصة... وابنا سمير الليل والنهار لأنه يسمر فيهما"[2]، فقد كان الطبيب (سمير ثابت) مسامرا جيدا للبروفسور يسمع منه بإصغاء ويجيب عن أسئلته.

ونجد الشخصية تُقَدِّمُ نفسَها في رواية شقة الحرية، لتمثل تعبيرا عن شـــعور داخلي، فنجد شخصية هيدلي تقدم نفسها من خلال: "كلا كلا أعرف شـــكله

---

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 17.

(2) ابن منظور، لسان العرب، م3، ج6، ص 42-43.

ولست حريصا على النظر إلى صورته. كنت أعتقد أنَّ إرسال الصور عادة تقتصر على الممثلات..."[1].

هذه الشخصية عندما قدّمت ذاتها، عبَّرت بذلك التقديم عن الصراع مع الآخر، المتمثل في الصراع بين الشرق والغرب، ففي هذا التقديم نجد كراهية شخصية (هيدلي) التي تمثل الغرب لشخصية (جمال عبدالناصر) الذي يمثل الشرق، فقد كان (جمال عبدالناصر) في تلك الفترة رمزا للقومية العربية، فنجد (هيدلي) يرفض مجرد النظر إلى صورة (عبدالناصر)، ونبرة الازدراء – التي تظهر في قوله: "إنَّ إرسال الصور عادة تقتصر على الممثلات" – تشير إلى كراهية الآخر ورفضه، فنجد من خلال هذا التقديم الذاتي للشخصية محاولة للتقليل من شأن عبدالناصر الذي كان زعيما في نظر الطلاب/أبطال الرواية.

وقد يعرض التقديم الذاتي قضية اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو أخلاقية، كما في تقديم (موضي) لنفسها في رواية "الشميسي" لتركي الحمد، عندما خاطبت هشام: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية"[2].

نجد هذا التقديم من خلال شخصية (موضي) يحمل قضية مجتمعية عانى منها المجتمع السعودي، خاصة المرأة، ألا وهي قضية التعليم – وقد أشرنا إليها سابقا – الذي بقي إلى زمن قريب مقتصرا على الرجال في السعودية، فحُرمت المرأة، خاصة في المناطق الريفية، من حقها في التعليم، فلم تكن المرأة تذهب إلى المدرسة إلا في المراحل الأولى "الابتدائية"، فعند وصول الفتاة إلى مرحلة القراءة والكتابة كان الوالد يجلسها في البيت، وذلك إيمانًا منه بأن التعليم خاصٌّ بالرجال، إضافة إلى قلة مدارس الإناث في تلك المناطق. وهذا يشير إلى نظرة المجتمع إلى المرأة آنذاك بأنها خلقت للزواج والقيام بأعمال البيت وتربية الأولاد.

ونجد العُمْرَ حاضرا من خلال التقديم الذاتي، وهو يحمل إشارات دلالية أرادها الكاتب، مثل تقديم شخصية البطل (جابر السدرة) لنفسها في استهلال

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 20.

(2) القصيبي، الشميسي، ص 10.

رواية شرق الوادي لتركي الحمد: "وهأنذا اليوم وقد اشتعل الرأس مني شـــيبا، وأخذ ظهري ينحني، وبدأ مدخل نفق البعد الآخر يلوح في الأفق..."(1).

نلحظ أنَّ الشخصيَّةَ تُقَدِّمُ نفسها من خلال اقتباس نص قــرآني (واشــتعل الرأس شيبا)، وقد أظهر هذا التقديمُ الشخصيةَ بمرحلة عمرية متقدمة بلغت مــن السنين عتيا، ومن الملاحظ على هذا التقديم أنه لم يقدم العمر الزمني رقماً، بـــل كان وصفا، وقد تضمن ثلاثة دلائل على كهولة الشخصية: أولاهما: الشـــيب الذي غزا رأس الشخصية، ولا يكون الشيب ظاهراً – غالبا – إلا في ســـنوات العمر المتقدمة. وثانيهما: انحناء الظهر، وهذه خاصية من خصائص تقدم العمر، وثالثهما: اقتراب الموت من الشخصية، وهو حاضر من خلال قوله: "بدأ مدخل النفق الآخر..". وعلى الرغم مما يتمتع به هذا التقديم الاستهلاليّ من إيجاز، فإنَّـــه يحمل دلالته داخله، إلى حدٍّ قد لا يحتاج المتلقي فيه إلى حشد كثير من المعلومات حول "جابر السّدرة" إلاَّ فيما يتعلق بصباه وشبابه التي قُدِّمت بشكل مختلف.

## 2. التقديم الغيري

يكون التقديم الغيري بتقديم السَّارد للشخصية، أو بتقديم شخصية لشخصية أخرى، ومن تقديم السارد للشخصية ما يمثله تقديم شخصية هيدلي التي يقـــدمها السارد في رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبـــي، وهي من نوع التقديم الغيري، فنلحظ أن السارد يقدم شخصية هيدلي من خلال اســـترجاع فـــؤاد لشـــريط الذاكرة: "اتسعت ابتسامته وهو يتذكر المستر هيدلي مدرس اللغة الإنجليزية. كان يثور كلما ورد ذكر جمال عبدالناصر، وكان الطلبة حريصين علـــى اســـتثارته بإقحام جمال عبد الناصر في كل شيء..."(2). يمثل هذا التقديم دلالـــة واضـــحة على الصراع مع الآخر المتمثل في الصراع بين الشرق والغرب، والصراع دليـــل على التضاد والكراهية، فالغرب (الإنجليز) متمثلين في شخصية هيدلي يكرهـــون الشرق (العرب) المتمثلين في شخصية عبدالناصر، ومـــن الواضـــح أنَّ اختيـــار

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 8.

(2) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 19.

شخصية عبد الناصر لتمثل الشرق كان ملائمًا إلى حد كبير؛ فهي شخصية عربية قيادية قومية، ترفض الانقياد، وتحمل مشروعًا مناكفًا للغرب، وهذا ما كان يؤمن به فؤاد ويتمثله. وقد استحضر هذا التقديم ذلك الصراع من خلال شخصية مُدَرِّسِ اللغة الإنجليزية (هيدلي)، ونلحظ أنَّ كراهية الغرب للشرق كانت واضحة وصريحة، من خلال تلك العبارات التي كانت تدرج على لسان هيدلي. ونلحظ ذلك في: "

- مستر هيدلي هل سمعت خطاب جمال عبدالناصر البارحة؟ لقد تكلم أكثر من ثلاث ساعات.
- يا للمستمعين المساكين".[1]

ولعلَّ المناسب في هذا التقديم السابق للشخصيَّة أنْ نصنِّفه ضمن تقديم الشخصيَّة عن طريق الحوار، فثمة حوار جارٍ بين مدرِّس اللغة الإنجليزية المستر/هيدلي وبين الطلاب البجرينيين في الفصل، وقد أبانَ لنا هذا الحوار ما يجول في داخل هذا المدرِّس الأجنبي/الآخر من حَنَقٍ على الأنا/الشرق من خلال الانتقاص من أحد رموزه/جمال عبد الناصر. كما أنَّ تقديم شخصيَّة المستر هيدلي على أنها شخصية تمتهن التدريس فيه إيماءة من لدن الكاتب/القصيبي في أنَّ العرب مازالوا في حاجةٍ إلى غيرهم حتى على مستوى التعليم في المدارس.

ومن أمثلة التقديم الغيري الذي جاء في الاستهلال: شخصية البروفسور في رواية (دنسكو) لغازي القصيبي فتظهر لنا ملامح الشخصية من بداية انفتاح الرواية: "ظل البروفسور روبيرتو تشيانتي مسترخيا على مقعده..."[2].

هذا التقديم الغيري يضعنا من بداية الاستهلال أمام صورة توضيحية لبعض معالم الشخصية، فهي شخصية ذات علم (بروفسور)؛ أي أنها تحمل شهادة علمية عالية، فالشخصية إذن من الطبقة المثقفة، ونلحظ أنَّ هذه الشخصية تعيش حالة متأزمة، فنجد (مسترخيا) هنا دلالة على أنَّ الشخصية متعبة تحاول البحث عن الراحة، فالاسترخاء، يكون عادة بعد تعب، وهذا

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 19.
(2) القصيبي، دنسكو، ص 13.

يظهر من خلال متابعة الشخصية، فقد كان تفكير البروفسور في تركه لمنصبه عاملا متعبا بالنسبة إليه، لذلك فقد قدمت الشخصية وهي تفكر وتبحث عن مخرج لذلك.

وقد تُقَدِّمُ الشخصية شخصية أخرى، فنجد شخصية الوزير البريطاني (مايكل) تقوم بتقديم شخصية السفير الكوتي (يوسف الفلكي) في رواية (سعادة السفير) لغازي القصيبي: "في هذا أنت مصيب تماما. علاقة صاحب السعادة بالطاغية غريبة جدا. كان قبل الغزو سفيرا لبلاده في النهراون. قضى هناك أربع سنوات، وكان فعالا جدا. استطاع خلق شبكة علاقات واسعة تحت سمع همام وبصره، هناك من يقول أنه استطاع أن يقيم صداقة شخصية حميمة مع همام، إن كان هذا بالإمكان. وهناك من يزعم أنه استطاع أن يعرف أنَّ همَّاما كان ينوي احتلال الكوت وأنه حذَّر حكومته بلا جدوى. ثم توترت العلاقة بين الزعيم والسفير. دخلت امرأة حسناء على الخط..."[1].

ولعلَّ في تقديم وزير الدولة البريطاني للسفير الكوتي الذي جاء في استهلال الرواية ما يمهِّد لأحداث الرواية اللاحقة، إذ يكشف لنا هذا التقديم الغيري عن العلاقة الحميمية التي كانت بين هذا السفير والرئيس النهرواني/همَّام بو سنين، والتي انتهت بغزو الزعيم النهرواني لدولة الكوت، إذ لم تكن هذه العلاقة شافعة لأن يعدل الزعيم همام بو سنين عن رأيه في غزو الكوت. كما أنَّ هذا التقديم كشف لنا عن بعض الممارسات والعلاقات العاطفية للسفير الكوتي، وهذا ما ستتمخَّض عنه الأحداث اللاحقة للرواية؛ إذ إنَّ أوَّلَ خلافٍ دبَّ بين الزعيم والسفير كان بسبب امرأة؛ ذلك أنَّ الزعيم استحوذ على الفتاة، التي كان يحبها السفير، عنوةً. فهل للنساء دور في العملية السياسية؟ وهل معرفة السفير الكوتي بنوايا الزعيم لغزو بلاده كانت عن طريق تلك المرأة؟ وهل تؤثر العلاقات النسائية على العلاقات بين الدول؟!.. ربما.

وقد يكون التقديم غَيْرِيًّا دون تصريح باسم الشخصية: "كانت يدها اليمنى تعبث بأنفه. تلتف الأصابع الصغيرة حول قاعدة الأنف. تدلكها برفق. ثم تصعد

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 18.

بهدوء، بهدوء تام. وتقف في المنطقة الخالية من الشعر بين حاجبيه، ثم تنزلق ببطء شديد حتى تصل إلى طرف أنفه..."[(1)].

ففي المقطع السابق يقدّم لنا السارد (روضة) حبيبة بطل الرواية يعقوب العريان، بيد أننا نلحظ أنَّ السَّارد العليم لم يصرح باسم الشخصية، بل قدمها من خلال ضمير الغائب/هي، حيث قام بتصوير مشهد درامي عاطفي جمع بين البطل وحبيبته. ومن خلال هذا التقديم نلحظ شيئا من الفضائحية التي تعمّدها الكاتب ليُطلع القارئ منذ البداية على مدى هذه العلاقة المريبة بين روضة ويعقوب؛ ذلك أن هذه العلاقة العاطفية بينهما هي التي سوف تنبني عليها بقية أحداث الرواية. وإذا ما حدّقنا في بنية اسم الشخصية الأولى (مستر عريان) نجد أنه يحيل مباشرة إلى التعرّي والتفسّخ، وهو ما كانت عليه هذه الشخصية؛ حيث كانت عارية من الأخلاق، بالإضافة إلى أنها قامت بفضح وتعرية بعض الظواهر من خلال نقداتها اللاذعة. أما شخصية محبوبته (روضة) فاسمها يدل على الجمال والروعة والمأمن والمنتهى، ومن هنا كان مستر عريان يقصد هذه الروضة حتى حدث ما حدث بينهما من علاقة أودت به إلى همٍّ مستديم. وعلى هذا فإنَّ التقديم الذي ورد في استهلال الرواية يتناسب والجوّ العام للرواية التي قامت منذ بدايتها لتصوِّر العلاقة العاطفية بين البروفسور/يعقوب العريان والمرأة المتزوجة/روضة، بالإضافة إلى أنَّ عنوان الرِّواية "حكاية حب" قد دلَّ على هذا من قبل.

ونجد التقديم الغيري يسهم أيضا في إضاءة الجوانب النفسية لدى الشخصية، ومن ذلك تقديم السارد العليم لشخصية (يعقوب العريان) في الرواية السابقة نفسها، إذ يقول عنه: "يذهب إلى الحمام. يمارس الواجبات الحمامية الصباحية المألوفة. يحلق. يتأمل وجهه بعد الحلاقة. يبدو وجهه طبيعيا. يتأمل جسمه وهو ينشفه بعد الدش الفاتر. جسمه، بدوره، يبدو طبيعيا..."[(2)].

نجد السَّارد يقدم مستر عريان من خلال قيامه بأعماله اليومية التي اعتاد عليها، ونلحظ من خلال أعمال (مستر عريان) أنه كان يعيش أوضاعًا نفسية

(1) القصيبي، حكاية حب، ص 9.
(2) المصدر نفسه، ص 11.

مأزومة، فهو يتفقد جسده، بين الفينة والأخرى، إن كان حدث له تغيير، وهذا دليل على الشعور النفسي الذي كان يشعر به (مستر عريان) في المصحة النفسية. كما أنّ في هذا التأمل إشارة إلى أن هذه الشخصية كانت تنتظر تغيرا أو لعلها تتوقعه، وكان هذا التوقع يراوده كل صباح، وهذا ما حدث بالفعل في نهاية الرواية، حيث اكتشف يعقوب العريان أن حبيبته أنجبت طفلة منه، وهو غير مصدق بذلك، إلى أن تنتهي الرواية بموته.

ونلحظ التقديم الغيري من غير تصريح بالاسم من خلال تقديم البطل جابر السدرة لزوجه: "زهرتي التي ضحت بالاستقرار والأطفال، وكل ما يطيب للأنثى في بلادي، ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب، بيد عجوز غريب"[1]، ففي هذا المقطع نلمح نظرة الوفاء والجمال نحو المرأة/الزوجة، فبطل رواية "شرق الوادي" جابر السِّدرة يُقدِّم شخصية زوجه/زهرة بوصفها الأنثى المخلصة الوفية التي ضحَّت بكل شيء من أجل حُبِّه واستقرارهما معًا. بالإضافة إلى أنَّ هذا التقديم قد أوقفنا على الثيمة الرئيسة في الرواية، وهي البحث عن سميح الذاهل. فقد كشف لنا هذا التقديم سبب انشغال البطل عن زوجه زهرة، وهو الرحلة المُضنية التي قام بها للبحث عن سميح الذاهل عند قراءته لمخطوط جدِّه الذي أوصاه بقراءته وإكمال مهمة البحث عن تلك الشخصية الأسطورية/سميح الذاهل. ومما يجدر ذكره أنَّ اسم (زهرة) يحمل مفارقات عِدَّة، فمن الزهرة/الزوجة تنبعث رائحة الأحزان والتشتت والضياع، على الرغم من أنَّ ذلك الاسم في حقيقته يدلُّ على الراحة والهدوء والاطمئنان والرائحة الزكيَّة.

ومن نماذج التقديم الغيري، تقديم شخصية موضي في رواية (الشميسي) لتركي الحمد: "وكانت موضي تنظف وترتب غرفته يوميا بنفسها، وترش على فراشه ماء الورد، وأحيانا عطر الليمون الذي يجعلها في غاية البهجة، غير آبهة بامتعاضات واحتجاجات عبدالرحمن..."[2]. نشتم من خلال هذا التقديم، ونشر

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 7.

(2) الحمد، الشميسي، ص 8.

ماء الورد وعطر الليمون، رائحة الرَّغبة، رائحة الحُب الخفي الذي لم يُصرَّح به. لقد صوّر السارد موضي وهي تعمل على راحة ابن خالها هشام، من ترتيب واهتمام بالمكان/الغرفة. وما استخدام موضي لماء الورد وعطر الليمون إلا دلالة وتأكيد على هذا الحب. وقد شعر أخوها عبد الرحمن بهذا الاهتمام واستشاط غضبا وغيرة، ولكن حُبها كان أقوى من أن يضعف أمام امتعاضات أخيها. إنَّ السارد حينما قدّم هذه الشخصية/موضي إنما كان يتغيّا الإلماح إلى سطحية هذه الشخصية وسذاجتها؛ إذ لم يكن لها همٌّ إلا متابعة الأعمال اليومية في المنزل؛ وكل ذلك كان بسبب حرمانها من التعليم كما أشرنا في مبحث سابق. كما أنَّ تقديم هذه الشخصية النمطية أسهم في إضاءة الأبعاد السايكولوجية والأيديولوجية لبطل الرواية/هشام العابر الذي لم يلتفت لهذا الحب الذي كانت تشعر به ابنة خاله موضي، وإنما كان جُلُّ همّه الانغماس في الرذائل والعلاقات غير الشرعية، بالإضافة إلى انشغاله الأكبر بالسياسة/النضال/حزب البعث الاشتراكي.

إنَّ هاجس الأحزاب السياسية الذي استوطن عقل هشام بدت ملامحه جليّة منذ ولوج الجزء الأول من ثلاثية الحمد؛ حيث قدّم السارد شخصية هشام قائلا: "حتى أنه كان يمضي ليالي بطولها في قراءة النصوص الماركسية والقومية والوجودية"[(1)]. فنحن إذن أمام شخصية نضالية ثورية، تنتقل من كتاب سياسي إلى آخر، وهذا التنقل بين الكتب قد انعكس على هذه الشخصية/هشام؛ إذ رأيناه مترددا، مذبذبا لا يثبت على حزب، ولا يدوم على حال، فهو يتنقل من تيار إلى تيار، من ماركسي إلى قومي إلى وجودي، وهكذا دواليك. ولعلّ في لقب البطل هشام ما يلخّص هويته/(ربط الاسم بدلالته)، إذ إن لقبه (العابر) والعبور يعني التجاوز وعدم الثبات والاستقرار، وهكذا هو هشام في تنقلاته وتخبّطاته الفكرية، فنحن إذن أمام حالة من الانسجام بين لقب الشخصية وصفتها ودورها في الحدث الروائي. وإنَّ ما يهمّ الباحث هنا هو أنَّ التقديم الغيري/تقديم السارد للشخصية المحورية، لم يأتِ عبثا أو اعتباطا، وإنما أسهم

(1) الحمد، العدامة، ص 9.

بشكل كبير في منح القارئ بعض الإشارات التي يمكن من خلالها العبور إلى بنيات النص وفهمها. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه التقديمات إنما جاء معظمها في الاستهلال السَّردي، وأُكمِلَ بعضه الآخر في ثنايا الخطاب الروائي في مواقعَ متعدِّدة.

ويُقَدِّم السَّارد شخصياتٍ كانت مشاركة لـ (هشام) في هذا التنظيم: "إذن لقد قبضوا على زكي.. هل أمسكوا بالبقية؟... فهد وحديجان وحسن الصباح، وماذا حدث لراشد ومنصور؟.. وأين عدنان.."[1]. هذه الشخصيات التي استعرضها التقديم تدل على أنَّ هشامًا كان مُنْضَمًّا إلى جماعة تتخذ اتجاهاً واحدا، ويظهر أيضا أنَّ هذا الاتجاه كان مخالفا لقوانين الدولة مما دفع بهم جميعا إلى السجن. ونلحظ أنَّ السارد لم يمعن في تقديم هذه الشخصيات ووصفها؛ ذلك أنَّ الهدف من تقديمها هو إلقاء الضوء على شخصية البطل "هشام العابر" لا سيما نزعته السياسية.

ومن مظاهر التقديم الغيري في رواية (الكراديب)، تقديم البطل/هشام لـ (سارة): "ثم فجأة خطرت سويّر على ذهنه وقد بدا بطنها منفوخا ومكورا بشدة... ماذا تفعل الآن يا ترى؟ لا بد أنها تتصوره نذلا وقد تخلى عنها فجأة في اللحظات التي تحتاجه فيها..."[2].

إنَّ شخصية سوير التي تطل علينا في استهلال الكراديب – تظهر من خلال العلاقة المُحرَّمة التي جمعت بينها وبين بطل الرواية هشام العابر. فيُظهر التقديم صورة سوير وهي حُبلى من هشام نتيجة هذه العلاقة المحرّمة. كما أنَّ التقديم الغيري لشخصية (سارة/سويِّر) الذي ورد في استهلال الرواية يكشف لنا عن قضيَّة اجتماعية منتشرة آنذاك، وهي زواج الكهول من الفتيات الصغيرات، فسويِّر فتاة صغيرة تزوجت رجلا طاعنا في السنّ، فلم تجد به ما يُشبع عاطفتها وغرائزها مما أفضى في النهاية إلى انحرافها، وإقامة علاقة غير شرعية مع هشام، وقد استمرَّت هذه العلاقة حتى حملت منه. والحق أنَّ بعض الآباء قد يزجّون

(1) الحمد، الكراديب، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

ببناهم ويزوّجونهن الكهول لاعتبارات مالية واجتماعية، وهذا ظلم للفتاة بلا شك، ولكن ذلك لا يُعدُّ مسوّغا أو مبرِّرا لاقتراف الخطيئة. ومن جانب آخر، فقد أسهم هذا المقطع الاستهلالي الذي ضمّ بين ثناياه هذه العلاقة المريبة في أنَّ يقدّم تمهيدا للشخصية المحورية في الرواية بصفتها حالة من حالات المجتمع، وجزءا من تشكيله الاجتماعي، فالعلاقة بين هشام وسويّر تُعد بداية انطلاقة هشام وانغماسه في الرذائل، حيث حطّم هشامٌ كل التابوهات التي لم يستطع كسرها في (العدامة). إنها حالة تحول وانقلاب في حياة الشخصية، لعب المكان فيها دورا بارزا، حيث انتقل هشام من عدامة الانغلاق والرَّقابة إلى شميسي الرِّياض حيث أشرقت له شمس الحرية والانفتاح.

ويظهر التقديم الغيري من خلال حديث السارد العليم عن لطيفة/الشخصية المحورية في رواية (جروح الذاكرة) للحمد، يقول السارد في تقديمه لها: "فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان..."[1]. هذا التقديم الشّعري إلى حدٍّ ما يظهر النواحي النفسية التي تكتنز داخل الشخصية، فهي تحمل ثقلا نفسيا كبيرا يتمثل في الظلمة التي تعيشها، والظلمة فيما يبدو تشي بأنَّ الشخصية لا تعرف هدفها، أو أنها ضلَّت طريقها، فما عادت معالم الطريق معروفة لديها، ونجد في هذا التقديم رفضًا للمكان الذي يبث في نفس الشخصية ألَمًا نفسيًّا لا تقوى على الفكاك منه، وفي الوقت نفسه نلحظ أنَّ هذا المكان استحالا إنسانا تجثم على صدره الهموم، فانزاح عن ماهيّته الجامدة ليستحيل شخصا مليئا بالأحزان. هذه هي لطيفة، شخصية صُبغت منذ البداية بصبغة الحزن والإحباط، والنفور من المكان. ومن هنا يلعب تقديم هذه الشخصية – في مستهل الرواية – دورا كبيرا في إضاءة المضامين التي يودّ النص التعبير عنها. فثمة نفور من المكان يقودنا إلى التساؤل عن سبب ذلك، وهذا ما سوف تُفصح عنه الأحداث اللاحقة، لا سيما أنَّ الرواية تتحدث – كما أشرنا في مبحث سابق – عن انتقال بعض العوائل السعودية من القرى إلى المدن إبّان الطفرة النفطية، وما طرأ على هذا العوائل من تغيرات اجتماعية وثقافية. وتجدر

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 13.

الإشارة إلى أن اسم (لطيفة) يحمل عدّة معانٍ، منها: اللطافة والحسن "وجارية لطيفة الخصر إذا كانت ضامرة البطن واللطيف من الكلام ما غمض معناه وخفي واللطف في العمل الرفق فيه"[(1)]. فنلحظ أنَّ هذا الاسم يتلاءم والحالة العاطفية والنفسية التي تعيشها البطلة؛ فهي شخصية على قدر عال من الجمال واللطف كما أخبرت الرواية. كما أنَّ اختيار الكاتب لهذا الاسم ربما كان مقصودًا؛ إذ إنَّ من معاني اللطف: الخفاء والغموض وكذلك الشخصية المحورية/لطيفة حيث كانت شخصيَّةً غامضة حزينة تعيش في صراع داخلي، ولذلك نجدها قد أبانت لنا عن شريط ذكرياتها المأساوية منذ بداية الرواية.

## 2.2 وصف الشخصية وبنية الاسم ودلالتهما

إذا ما استنطقنا الشخصية الروائية، فيما يتَّصل بالوصف، نجدها تتمحور حول محورين اثنين، المحور الأول وصف خارجي/فيزيقي للشخصية يتمثّل في رسم أبعادها الجسدية كطولها ووزنها ولونها إلخ، وثانيهما وصف داخليّ/سايكولوجي يستنطق الأبعاد النفسية لهذه الشخصية. ولكل محور من هذين المحورين دلالاته التي يلملمها الروائي ليضعها في شخصيته الروائية ليلتمس مدلولا أراد الركون إليه.

### 1. الوصف الخارجي

إنَّ أبرز ما تنماز به استهلالات روايات القصيبي والحمد احتفالها بوصف الشخصيات، لا سيما الوصف الخارجي/الفيزيقي، فثمة اتكاء على تقنية الوصف في كثير من المقاطع الاستهلالية؛ مما يفضي – كما هو معروف – إلى تبطيء السرد وإيقاف جريان الزمن. ففي روايات القصيبي يواجه القارئ عددا من الوقفات الوصفية الخارجية للشخصيات، يقول السارد في العصفورية: "يقترب المُمَرِّض الضخم من النافذة وعلى فمه ابتسامة كبيرة.."[(2)].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، م6، ج11، ص 228.

(2) القصيبي، العصفورية، ص 9.

نلحظ من خلال هذا المقطع اتكاء السارد على الوصف الخارجي لشخصية المُمَرِّض، فالضخامة صفة من صفات هذا الممرض، وهي تتلاءم والوضع المهني؛ ذلك أنَّ مهنة التمريض في مثل هذه الأمكنة/العصفورية/مستشفى الأمراض العقلية والنفسية بحاجة إلى شخصية تتمتع بالقوة كي تستطيع التعامل مع هذا النوع من المرضى الذين ربما يقومون بأعمال تؤذيهم أو تؤذي الآخرين، ولا يمكن لأصحاب الجسم الهزيل السيطرة عليهم حينها. ومن هنا فإنَّ هذا التركيب الوصفي يعكس بُعدًا اجتماعيا مهنيًّا. كما أنَّ وظيفته لا تتجاوز الإخبار والتمهيد للحدث أو الوظيفة الموكلة لتلك الشخصية/الممرّض. كما نلحظ خلو هذا الوصف من الزمن؛ فقد جاء دونما اتكاء واضح على صيغ الأفعال الماضية أو المضارعة. ومن جانب آخر فإنَّ الكاتب قد منح هذا الممرّض اسم (شفيق)، يناديه البروفسور/المريض: "شفيق شفيق تعال هنا فورا"[1]. فالشفيق في اللغة مأخوذة من الشفقة وهي تدل على الرقة، ومن معانيها الناصح الحريص على صلاح المنصوح[2]، فالاسم أعطى الشخصية نوعًا من الطيبة؛ فليست هي بالمتجبّرة أو القاسية التي تستخدم ضخامتها لإيذاء الآخرين، لذا أراد الكاتب أن يوحي للقارئ أنَّ هذه القوة لن تُستخدم إلا في مكانها الصحيح، في النفع لا الضرر. ومهما يكن من شيء فإنَّ القصيبي أراد أنْ يشكِّل لدى المتلقِّي صورة مبدئية عن المكان من خلال وصف الشخصية، عِلمًا أنَّ هذه الشخصية ثانوية، ولكنها أسهمت في تصوير المكان منذ انفتاح الرواية.

وفي رواية "حكاية حب" يواجه القارئ مثل هذه المقاطع الوصفية التي ترصد المظهر الخارجي للشخصيات دونما استخدام لصيغ الأفعال، مما يُفقد القارئ الإحساس بالزمن. ومن ذلك ما جاء في وصف السارد العليم لحبيبة بطل الرواية، حيث يخبر عما يحدّث به البطل نفسه، قائلا عنه "يتأمل الشعر الطويل الكستنائي. الشفتين المكتنزتين. الملامح البريئة الشهية"[3] وهذا النمط – كما

(1) القصيبي، العصفورية، ص 9.
(2) ابن منظور، لسان العرب، م6، ج12، ص 46.
(3) القصيبي، حكاية حب، ص 9.

أشرنا سابقا – يحدّق في حدود الموصوف، ويقوم بوظيفة إخبارية دونما عناية بالزمن؛ فطول الشعر ولونه، واكتناز الشفتين، وبراءة الملامح صفات مجردة خالية من الزمن. كما يعمل هذا الوصف على التشويق؛ إذ يتساءل القارئ عن دور هذه الشخصية في مجريات الأحداث لا سيما أنها وُصفت في استهلال الرواية دونما ذكرٍ لاسمها، وبهذا يكون الوصف قد قام أيضا بوظيفة بنائية إذ يمهّد للأحداثٍ اللاحقة. وهذا ما كشفت عنه الرواية فيما بعد، فثمة علاقة غير بريئة بين هذه الشخصية الموصوفة (روضة) وبين بطل الرواية (يعقوب العريان) – أنتجت مولودا غير شرعي، إلى أن مات البطل بحسرته.

وقد يلجأ الروائي في وصفه لشخصياته إلى طريقة غير مباشرة، فيكون وصف المكان أحيانا دالا على الشخصية، ومن ذلك قول الدكتور سمير ثابت مخاطبا البرفسور/المريض: "ما شاء الله ما شاء الله صالون. وغرفة طعام. وغرفة نوم. ورفوف كتب. وكاميرات فيديو. وستيريو"[1].

ففي المقطع الوصفي السابق يوظف القصيبي مفردات المكان/الجناح الذي يسكنه المريض للدلالة على الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للشخصية/المريض، فوجود (هذه الغّرف والرفوف والكتب...) تدل على أنَّ هذه الشخصية المُصابة بالجنون مُترفة وغنية ومثقفة وواعية، وهنا تكمن المفارقة بوضوح؛ إذ هل من المعقول أن تكون هذه الشخصية بالفعل مصابة بالجنون؟! وهذا ما أشرنا إليه في مباحث سابقة؛ إذ إن القصيبي قد ألبس شخصيته هذه جلباب الجنون كي يمرّر ما يريد من انتقادات سياسية واجتماعية دون أن يورّط نفسه بأية مساءلة.

ومما يجدر ذكره أنَّ سنوات العمر للشخصية تُعدُّ وصفا خارجيا يحمل دلالات توضيحية يصبو إليها الروائي، ومن ذلك: الحوار الذي جرى بين الدكتور المُعالِج والبروفسور المريض:

"- كم عمرك يا دكتور؟

- 45 سنة.

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 11.

– فقط؟ لا زلتَ ولدا. أنا في عمر أبيك."[1].

إنَّ هذا الوصف الذي جاء في ثنايا الحوار يرصد لنا الفئة العمرية التي ينتمي لها بطل الرواية/البروفسور، فهو كما أفصح أكبر بكثير من الطبيب البالغ من العمر خمسا وأربعين سنة. ولعلّ القصيبي أراد من ذلك دفع المتلقي إلى تصديق ما تقوله هذه الشخصية؛ لا سيما أنَّ كِبر السنّ يدلَّ على رجحان العقل، والاتزان، والخبرة في الحياة.

ومما يؤكّد دلالة العمر وأهميته عند القصيبي أنه اختار لبطله فؤاد الطارف عمرا صغيرا (16 سنة)، مقارنة مع بطله في العصفورية. يخبر فؤاد عن عمره من خلال حديثه مع نفسه/المونولوج الداخلي، ويقارن بينه وبين أخويه اللذين يكبرانه سنًّا، قائلا: "ها ها ها يبدو الأمر لأخويه كما لو كان نكتة، ولكنه لا يرى وجه الطرافة. لا يزال في السادسة عشرة، أصغر من ناصر بعشرين سنة ومن خليل بعشر سنين. وهما متعودان على الأسفار.."[2].

هذا الوصف الذي يُظهِر صِغَر سن فؤاد، والذي يدل على قلة الخبرة في الحياة – يعطي دلالة على سرعة تأثر هذه الشخصية بما يدور حولها، خاصة في هذه المرحلة العمرية، و لم يكن الوصف من خلال ذكر العمر فحسب (16 سنة)، بل تجلَّت المقارنة بين عُمُر فؤاد واثنين من إخوانه (ناصر، وخليل) فهما يفوقانه بسنوات كثيرة، وهذا له دلالة في تركيز الروائي على عُمر فؤاد. فأنّى لشخص بهذا العمر أن يخوض غمار السياسة وأحزابها؟ وقد أشرنا سابقا إلى تذبذب فؤاد وتنقّله من حزب سياسي إلى حزب آخر إلى أن كفر بكل هذه الأحزاب، وتفرّغ لدراسته العليا في آخر الرواية. ومن هنا ندرك أن للعمر أثرا كبيرا؛ فليس الشاب المراهق قليل الخبرة والتجارب كرجل كبير خبر الحياة وعرفها.

ودليل ما ذهبنا إليه من قلة التجربة لدى فؤاد، أنَّ والده أوْكَلَ مهمة رعايته ومتابعته إلى صديق له في القاهرة اسمه (شريف). ويتبيّن لنا من خلال ذلك

(1) القصيبي، العصفورية، ص 13.

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص 18.

خوف الآباء على أبنائهم من الانحراف والوقوع في الرذيلة، وهذه عادة اعتادها أهل البادية أو القرى عند إرسالهم الأبناء للدراسة، فقد كانوا يحرصون على تأمين أبنائهم عند أقربائهم أو أصدقائهم، وهذا ما حدث مع والد فؤاد الذي خشي على ابنه، لا سيما أنَّ ابنه خارج من مجتمع منغلق/البحرين ومتوجه إلى مجتمع أكثر انفتاحا/القاهرة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الشخصية اليافعة التي لم يتجاوز عمرها ستة عشر عامًا – والتي انتقلت من البحرين إلى القاهرة طلباً للدراسة – تحمل اسمًا له دلالة تتلاءم والحالة التي تعيشها في المتن الحكائي، "فالفؤاد بمعنى القلب لتفؤُّده وتوقُّدِه"[1]، فنجد تقاطعا ملحوظاً بين الاسم والشخصية ذاتها، فالقلب دلالة التقلب، وهذا ما دلت عليه أحوال هذه الشخصية؛ فقد تقلّبت من حال إلى حال، ومن حزب إلى آخر، فلم تعرف الاستقرار يوما، فكانت تتجاذبها الأيديولوجيات الفكرية والمذهبية، القومية والماركسية والوجودية... هذه دلالة، والدلالة الأخرى التي يحملها اسم الشخصية، أنَّ هذه الشخصية ذات صفحة بيضاء في سجلّ الخبرة والدراية، فهي تتقبل ما يَجدُّ عليها وما تكتسبه من الآخرين، وكذلك الفؤاد فهو دلالة البياض الذي يتقبل الخبرات المكتسبة.

وتظهر شخصية (هيلين) ذات دلالة؛ من خلال وصفها خارجيا في رواية (حكاية حب) لغازي القصيبي: "هيلين، ذات الأعوام الخمسين والقوام السمين والوجه الصبوح، نعشق هذه اللعبة..."[2].

نلحظ من خلال العبارات التي أوردها السَّارد في هذا الوصف أنه اعتمد على السجع – وظيفة جمالية – (هيلين، الخمسين، السمين)، وقد أظهر الوصف أربع خصائص للشخصية، أظهر الاسم (هيلين)، وأظهر عمر الشخصية (خمسون عاما)، وقوامها (السمين)، ووجهها (الصبوح)، فنلحظ من خلال هذا المقطع الوصفي أنَّ هذه النعوت تتلاءم والدور الذي تلعبه هذه الشخصية، فهي ممرّضة في مصحّة، موكل إليها رعاية بطل الرواية المُصاب بحالة نفسية، ذلك

(1) ابن منظور، لسان العرب، م2، ج4، ص 325.

(2) القصيبي، حكاية حب، ص 10.

العاشق الذي لا يفتأ يهذي بمحبوبته روضة، وبذكرياته العاطفية معها، بالإضافة إلى أنَّ هيلين في حوار دائم مع المريض البطل، وهذه الأدوار: التمريض/المحاورة ينبغي لصاحبتها أن تكون ذات خبرة ودراية وتجارب وهذا لا يتأتى إلا لذوي السنّ الكبير (ذات الأعوام الخمسين). كما أنَّ صباحة الوجه وصف يمنح المريض ارتياحا وقبولا للإفصاح عما في داخله دونما تحفّظ. أما الاسم (هيلين) ففيه إلماحة إلى الأبعاد العرقية والدينية لهذه الشخصية، وإيراده في استهلال الرواية يُلمح للقارئ أنه أمام مصحة أجنبية، وهي مصحة في لندن كما ستفصح عنها الرواية لاحقا.

ويأتي الوصف الخارجي مُمَثِّلا لدلالاتٍ أرادها السَّارد من ذلك الوصف كما هو حال شخصية رجل الأمن في رواية (الكراديب) لتركي الحمد: "وفجأة فتح باب الدرجة الأولى، ثم لم يلبث أنْ دخل منه رجل فارع الطول، بلباس مدني، وبنية رياضية..."[1].

هذا الوصف الذي يطلقه السارد على رجل الأمن الذي دخل الطائرة لاستقبال فؤاد يعكس واقعًا موضوعيًّا؛ فغالبا ما يتصف رجال الأمن – خاصة في البلاد العربية – بمثل هذه الصفات، فنلحظ طوله الفارع، والبنية القوية الرياضية، وعادة ما يقوم رجال الأمن بإخفاء أنفسهم بلباس مدني، فالعمل الأمني بنظرهم يتطلب ذلك، وفي ذلك إشارة إلى الأنظمة العربية البوليسية التي كانت تتسم بالدكتاتورية وترهيب الآخرين.

وفي موضع آخر من الرواية نفسها يسبغ السارد على شخصية المُحقِّق بعض الصفات والملامح التي تحيل إلى معاني الخوف والترهيب. "ثم لم يلبث أن دخل رجل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيره، وشاربان ضخمان تتخللهما بعض الشعيرات البيضاء، ويرتدي ثوباً أبيض، وغترة بيضاء دون عقال، ويتدلى مسواك ضخم من جانب فمه"[2]. كما يقوم هذا المقطع الوصفي بوظيفة بنائية؛

(1) الحمد، الكراديب، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

ذلك أنه يُسهم في التمهيد لما سيأتي من أحداث؛ فمشاعر الخوف التي انتابت فؤاد بسبب هذا النوع من المحققين ذوي النعوت المُخيفة – ستفضي إلى إقلاع فؤاد عن كل قناعاته السياسية، وهذا ما حدث بالفعل بعد أن خرج من سجن الكراديب.

ومن المقاطع الوصفية التي تموضعت في استهلال رواية جروح الذاكرة للحمد، قول السارد "فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان... دعكت عينيها الواسعتين بقوة وهي تحاول فتحهما على اتساعهما، ونظرت إلى يديها في الظلام، وكلها حرقة على تلك الشعيرات القليلة التي تعلم أنها سقطت من أهدابها الطويلة التي طالما كانت محل اعتزازها وغيرة رفيقاتها"[(1)]. ففي هذا المقطع الذي افتتح به الحمد روايته – يصف السارد العليم بطلة الرواية/لطيفة وهي في حالة حزن وتأمل، واسترجاع للذكريات (فلاش باك)، وفي هذا النمط الوصفي نلحظ أنه لم يخلُ من الزمن – كما في المقاطع السابقة – بل إنه مُفعمٌ بالحسّ الزمني من خلال تعاقب الأفعال (عكت، تحاول، نظرت، تعلم، سقطت). ومن جانب آخر فإن هذا الوصف الخارجي لشخصية لطيفة قام بوظيفة بنائية؛ إذ إنه يمهِّد للآتي من الأحداث، ذلك أنَّ هذا المقطع الوصفي الاسترجاعي التأملي يُلمح إلى أنَّ هذه الشخصية قد وقع لها ما وقع في الماضي مما جعلها تتأمل ملامحها بحزن، وهذا ما ستفصح عنه الأحداث اللاحقة؛ إذ انتقلت هذه البطلة من قريتها الصغيرة مع زوجها – إبان الطفرة النفطية – إلى مدينة الرياض/العليّا فتغيّرت حياتها رأسا على عقب؛ ذلك أن حياة المدن الصاخبة المتلوّنة تختلف اختلاف كبيرا عن حياة القرية الهادئة الساكنة. وزيادة على الوظيفة التفسيرية التي لعبها الوصف من خلال كشف دخائل هذه الشخصية، فإنه عمِل على التشويق؛ إذ لا يستطيع القارئ الوقوف عند هذا المقطع الوصف، فالصورة لم تكتمل، وهي غامضة إلى حد كبير، مما يُجبر القارئ على متابعة النص حتى نهايته.

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 13.

### 2. الوصف الداخلي

ثمة اتكاء على الوصف الداخلي للشخصيات في كثير من استهلالات روايات القصيبي والحمد. ومن ذلك ما ورد على لسان السارد العليم واصفا تأملات بطل شقة الحرية (فؤاد) وهو واقف على شاطئ النيل: "شعر بطمأنينة غريبة تزحف إلى أعماقه وتطرد مشاعر الوحشة..."[1]. يحلل الكاتب في هذا المقطع الوصفي الداخلي التأملي شخصية فؤاد متكئًا على تصوير آفاقه النفسية، وراصدا الأبعاد الأيديولوجية والسياسية لهذا الفتى الذي انتقل من البحرين إلى القاهرة لإكمال دراسته، بيد أنه – كما أسلفت – ناصريّ الانتماء، وذهابه إلى القاهرة ظاهره الدراسة وباطنه حب النضال والثورة، فهو يرى في القاهرة: التاريخ والحضارة والأمجاد، لا سيما أن زعيمها هو جمال عبد الناصر الذي – من وجهة نظر البطل – سوف يقود الأمة العربية إلى العزة والنصر من جديد. ومن هنا توارت كل مشاعر الغربة – التي عادةً ما يشعر بها الغرباء – لتحلّ محلها الطمأنينة بسبب وجوده في قاهرة الثورة والنضال. ومن هنا فإنّ هذا المقطع الوصفي الداخلي للشخصية قد قام بالكشف عن الرابطة القوية التي تربط فؤاد بقاهرة عبد الناصر، بالإضافة إلى دور الوصف البنائي؛ إذ يمهّد للأحداث والمقاطع السردية اللاحقة.

وكذلك نجد الوصف الداخلي – من لدن السارد العليم النافذ إلى عقول الشخصيات – لبطل رواية دنسكو: البروفسور روبيرتو تشاينتي (مدير منظمة دنسكو): "بدأ البروفسور يشعر بكثير من الشفقة على نفسه. لماذا يريدون أن يأخذوا منه هذه الإدارة التي أعطاها 10 سنوات هي أغلى سنوات حياته"[2].

يقوم هذا المقطع الوصفي الداخلي بتهيئة القارئ لاستقبال ما ستقوم به هذه الشخصية المتشبثة بالمنصب من مغامرات ومؤامرات. إنَّ هذا المقطع الوصفي يقوم بوظيفة بنائية من خلال ربط الأحداث والتمهيد لما سيأتي؛ فمشاعر الحزن التي ارتسمت ملامحها على البروفسيور – بسبب اقتراب ضياع الإدارة منه –

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 32.
(2) القصيبي، دنسكو، ص 13.

ستفضي في النهاية إلى قيامه بالمغامرات والمؤامرات وشراء الذمم، وهذا ما سوف تُفصح عنه الأحداث لاحقا، ومن هنا كان الوصف جــزءا ملتصــقا بالبنيــة السردية، إذ إنَّ حذفه يُحدث خللا في بنية النص.

وفي موقع آخر من استهلال الرواية، يصف السارد العليم الشخصية المحورية الثانية في النَّص (سونيا)، وذلك من خلال تأملات البروفسور الداخلية، فيقــول مسترجعًا: "التفت البروفسور إلى سونيا وأخذ يتأملها كما لو كان يراهــا لأول مرة. هي الآن في الثلاثينات ولكنها لا تزال ساحرة كما كانت يوم أن دخلــت هذا المكتب قبل 10 سنوات تحمل إليه رسائل تنتظر توقيعه. كانــت، وقتــها، مياعدة مدير المكتب، وأصبحت الآن كبيرة مستشاريه"(1). ففي هــذا المقطــع الوصفي مزج الكاتب بين النعوت الخارجية لــ (ســونيا) والمشــاعر النفســية لــ (البروفسور)؛ ما يشي بأهمية هذه المرأة بالنسبة للبروفسور، فهي معشــوقته، وكبيرة مستشاريه، والأهم من ذلك دورها الفاعل فيما بعد، فهي التي تخطط له كي يبقى في منصبه، ولكنّها في النهاية تكسر أفق توقعات البروفسور والقــارئ على حد سواء، فتصبح هي المديرة ويصبح المدير هو المستشار لها!. لذا فإن هذا المقطع الوصفي قد أسهم بشكل كبير في سيرورة الأحداث، وإضاءة اللاحــق منها، وأنّ بتره يُعد أمرا مُخلا ببنية النَّص.

وثمة مقاطع وصفية داخلية تتبدّى من خلال حكي الشخصية عن نفســها، وإظهار ما يعتمل داخلها، دونما تدخُّلٍ من السارد. ومن ذلك: حديث المــريض البروفسور بشار الغول عن نفسه – في العصفورية – أثناء حواره مع الطبيــب المُعالج سمير ثابت، إذ يقول للطبيب: "صدقني أنا أكره البشر جميعا الآســيويين. والأفارقة. والأستراليين واللاتينيين. وأكره بوجه خاص، شعوب عربستان"(2).

ففي المقطع السابق يصرّح البروفسور بمشاعره تجاه الآخر الغربــي، وهــو شعور يتّسم بالكراهية لهم، وهو أمر ليس غريبا، بيد أنَّ المفارقة تكمن في كونــه يكره الشعوب العربستانية (العربية) بوجه خاص، ويصرّح بذلك، بيد أنَّ المتتبــع

(1) القصيبــي، دنسكو، ص 16.

(2) القصيبــي، العصفورية، ص 16.

لشخصية البروفسور في الرواية يُدرك أنَّ هذا الكُره ليس كُرها حقيقيا بقدر مــا هو نوع من النقد بأسلوب ساخر، فهو يسعى من خلال القســوة علــيهم أن يُصلح من حالهم، وأن يدفعهم لمواكبة الأمم الأخرى المتقدّمة. ومن هنا نلحــظ أن القصيبيــي عوّل على هذا النمط الوصفي بحيث تُقدِّم الشخصــية نفســها كارهةً ساخطة؛ كي يمنح القارئ المفاتيح الأولى لمعرفة كنه هــذه الشخصــية وفهمها والولوج إلى عالمها الداخلي، ولكيلا يتفاجأ القارئ بأرائهــا ومواقفهــا حين يتجاوز الاستهلال إلى متن الرواية.

وفي رواية "شقة الحرية" يصف السارد العليم شعور فؤاد حينما أُوقــف في مطار القاهرة، قائلا: "خطر بباله أنه من المستحيل أن يكون جمــال عبدالناصــر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظــر صــغار الناصــريين العــرب في مطــار القاهرة.."[(1)]. انطلاقا من هذا المقطع الوصفي ندرك مدى حنــق فــؤاد علــى المسؤولين بمطار القاهرة، فقد ظنّ أنَّ قوميته العربية، وحبه وانتماءه لعبد الناصــر سيمنحه شيء من الخصوصية والحصانة، لكن شيئا من هذا لم يحــدث، فقــد طُبّقت عليه أنظمة الحدود والأقطار المتفرّقة لا القطر العربــي الواحد. إنَّ هــذا الموقف الذي هزّ ثقة فؤاد يُعد إرهاصًا وتمهيدًا لما ستفضي إليه الأحداث لاحقا، ذلك أنّه في، آخر المطاف، يكفر بهذه الناصرية، وهذا الانتماء القومي الــذي لا يعدو أن يكون شعارا من الشعارات الزائفة.

وفي الرواية نفسها يصف السارد العليم سائق التاكسي/الأسطى محجــوب الذي تكفّل بتوصيل فؤاد من المطار: "أحسَّ الأسطى محجــوب أن زبونــه في ورطة. وكان لديه المخرج:

- أنا أعرف بنسيون في الزمالك إنما لوكس. (حورس هــاوس). كلــه ذوات. ومش غالي. ايه رأي حضرتك أوديك هناك؟"[(2)].

هذه الشخصية التي تمثل الطبقة الكادحة من المجتمع المصــري ظهــرت في استهلال الرِّواية من خلال اهتمامها بتأمين مأوى لفؤاد الوافد من بلد عــربيّ إلى

---

(1) القصيبيــي، شقة الحرية، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

القاهرة. إنَّ هذا المقطع الوصفي جاء ليرصد العادات والتقاليد التي ينماز بها المجتمع المصري، لا سيما أفراد الطبقة الكادحة الذين تغلب عليهم الطيبة والبساطة، وحب مساعدة الآخرين. كما يُمثّل هذا الوصف بُعدا قوميا عربيا يصِلُ بين محجوب المصري وفؤاد البحريني.

وفي رواية "الكراديب" للحمد، يصف السارد ما يجول في نفس فؤاد من خواطر ومشاعر وتأملات، حينما تم القبض عليه وترحيله إلى سجن الكراديب في مدينة جدة، يقول السارد: "بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض، وأخذ المضيف يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له. ولم تلبث الطائرة أن توقفت تماما أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الآذان، ويلقي الرعب في قلب هشام"[(1)].

إنَّ هذا المقطع الوصفي أشبه ما يكون بالوصف المشهدي، فالكاتب هنا يمزج بين الأبعاد المادية والأحاسيس النفسية، يمزج بين الوصف والسرد، بين الصور والأصوات. هبوط الطائرة، رؤية المضيف وحديثه، حزن فؤاد وخوفه، صوت هدير الطائرة... إنَّ وقفة فؤاد التأملية (الوصف الذاتي) تُفصح لنا عن مشاعره الداخلية، فهو حزين خائف لا يدري عن المجهول الذي ينتظره جرّاء انغماسه في وحل السياسة. لقد قام الوصف في المقطع السابق بوظيفة جمالية من خلال بعض الاستعارات البلاغية والأنسنة: هدير الطائرة، كما أنَّ هذا الوصف قد كشف عما بداخل فؤاد من خوف وقلق وحزن بصفته وصفا دلاليا ذا وظيفة تفسيرية، بالإضافة إلى أنَّ هذا الوصف قد قام بدور بنائيّ من خلال التمهيد لما سيأتي من أحداث.

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 7.

### 3.2 خلاصة الشخصيات:

**شخصيات الاستهلال في رواية العدامة**

هشام إبراهيم العابر: شخصية محورية رئيسة معروفة باسمها، نامية متطورة، تنمو مع صفحات الرواية الواحدة تلو الأخرى، وتتكشّف ملامحها شيئا فشيئا. وقد قام الكاتب بوصفها في استهلال الرواية، سواء أكان وصفا يعنى بتصوير مظهرها الخارجي الفيزيقي، أم وصفًا داخليا يُعنى بالمشاعر والخواطر والأفكار. يقول السَّارد عن هذه الشخصيَّة مصوِّرًا مظهرها الخارجي: "شاب في الثامنة عشرة من العمر، نحيف البنية، معتدل القامة أميل إلى القصر، قمحي اللون أميل إلى البياض، بشارب محلوق لتوه، وأسنان ناصعة البياض في فم صغير وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية"[(1)]

كما جاء وصف الشخصية وسبر أغوارها وعالمها الداخلي النفسي (وبقي هو قابعا في مقعده سارحا في مكان بلا حدود وزمان بلا قيود... شخص مثله مثل أي شخص آخر، إلا أنَّ صدره يعتمل بأشياء لايعتمل بها صدر شخص آخر)[(2)].

كما أبان الكاتب ثقافة البطل في بداية الرواية (أخذت القراءات الفلسفية والسياسية تجذبه كثيرا)[(3)].

فقد جاء وصف الشخصية – في الاستهلال – مقصودا، وحاملا لوظائف تفسيرية وبنائية؛ بُغية التمهيد للأحداث، ولكي يُلقي بظلاله على الحالة النفسية والآيديولوجية والاجتماعية والفكرية والثقافية لهذه الشخصية. كما أنَّ هذه الأوصاف يتغيا منها الكاتب التأثير في المتلقي وإيهامه بالواقعية منذ الوهلة الأولى..

---

(1) الحمد، العدامة، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 9.

ولاشك أنَّ الاتكاء على الوصف وتنويعه يفضي إلى نمذجة الشخصية، وإعطاء صورة بانورامية عنها إن على مستوى الأفكار أو السلوك، كما يمنح القارئ المفاتيح الأولى لولوج عالمها وسبر أغوارها.

فالبطل هو أحد سكان المنطقة الشرقية ولعلَّ في بعض الأوصاف ما يؤكد ذلك، سواء من خلال شكل الوجه أو الشعر، وطريقة الشنب والذقن، كما أن بياض الأسنان واحمرار الشفتين يدلّ على استقامة هذه الشخصية وعدم انحرافها وممارستها للتدخين والشراب اللذين – قَطْعًا – يؤثران على لونهما، وفي ذلك إشارة من الكاتب للمفارقة بين مسقط رأس هذه الشخصية (الدمام/العدامة) المحافظة و(الرياض/الشميسي) المنفتحة التي مارس فيها البطل أنواع الانحلال من تدخين وشراب ونساء عندما انتقل إليها للدراسة.

كما أنَّ ثقافة البطل وقراءاته للكتب الفلسفية والسياسية جاءت تمهيدا لما سيحدث له فيما بعد، فهي إشارات استباقية تُلمح إلى أنَّ هذه الشخصية تتبنّى سلوكًا سياسيًّا وتوجُّهًا فكريًّا مختلفًا، فقد انخرط هشام في حزب البعث الاشتراكي، وسافر إلى الرياض لإكمال دراسته الجامعية، وفي الرياض كانت بدايته مع الانحلال الخلقي إلى أن انتهى مشوار حياته في سجن الكراديب بجدة..

وقد صرَّح الكاتب باسم شخصيته المحورية في بداية الرواية (هشام إبراهيم العابر)، إذ لم يكتفِ بالاسم الأول وإنما أتى بالاسم الثلاثي كاملا، ولعلَّ في ذلك إشارة إلى أنَّ هذه الشخصية سوف تمرُّ بثلاثِ مراحلَ، وهي ما أفصحت عنه هذه الثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)، إذ إنَّ البطل قد مرَّ بثلاث مراحل كانت له معها تجارب ووقفات ومعاناة (عدامة الدَّمام/الانغلاق – شميسي الرياض/الانفتاح – كراديب جدة/السجن والمعاناة). بالإضافة إلى أن لقب (العابر) يوحي بالعبور وعدم الثبات والاستقرار، وهذا ما رأيناه في شخصية هشام العابر.

كما أنَّ لاسم الشخصية (هشام) دلالة من خلال تعالقها مع النسب النبوي الشريف، حيث إنَّ (هاشما أو هشاما كما نصَّت الروايات) من أجداد النبي صلى الله عليه وسلم، ولبني هاشم أبعادٌ دينية عند المسلمين. وهشام العابر فتىً سُنّي من سكان المنطقة الشرقية، وهي منطقة يقطنها الشيعة كما هو معلوم.

ولعل اختيار هذا الاسم – ذي الدلالة الدينية المذهبية – يعود إلى أنَّ الحمد يرى ضرورة التعايش بين السنة والشيعة، لاسيما أنَّ الحمد – في نهاية الرواية– كشف لنا عن أخٍ جديد للبطل هشام وأسماه (يزيدًا) وكلنا يعلم ما يمثله هـذا الاسـم بالنسبة للشيعة. إنّ الجمع بين الاسمين (هشام ويزيد) وجعْلهما إخوة، في الرواية، أمرٌ لا يخلو من مفارقة جمعت بين نقيضين، على الأقل في أعين كثير من الناس، ولكنها مفارقة أراد بها الكاتب تحطيم الحواجز، والإلماح إلى إمكانية الاجتمـاع وقبول الآخر.

الأم: شخصية ثانوية نمطية، تقوم بأدوار مرحليّـة، زجَّ بهـا الكاتـب في استهلال روايته: العدامة، وهي والدة البطل، تلك الأم التي تمثل الترابط الأسري، والخوف على ابنها، فممَّا جاء على لسان السّارد متحدِّثًا عن هذه الأم "وعندما كانت والدته تفتح عليه باب غرفته في أنصاف الليالي وتراه غارقا بين الكتـب، تبتسم تلك الابتسامة العذبة الحنون وتقول له: يكفي دراسة يا بني، أرح نفسك قليلا..."[1]، فهي تظنّ أنه يقرأ مقررات مدرسية، والحقيقة أنه يقرأ كتبا فلسفيةً، وسياسية ممنوعة. لقد صوّر الكاتب الأم، في المجتمعات القروية البدويّـة، مـن خلال عدّة سمات، فهي الأم المؤمنة باحتضان ابنها مهما كبر سنه، وهي الأم غير المتعلمة التي تنطلي عليها أبسط الأمور. وقد جاءت هذه الشخصية/الأم كـذلك في رواية شقة الحرية للقصيبـي، حيث يصف السارد العليم أمّ فؤاد قائلا: "أمّه لا تترك أحدا يسافر إلا بعد أن يكتب الآية الكريمة: إنَّ الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد. تؤمن أمه إيمانا لايخالجه شك أن من يكتب هذه الآية لابـد أن يعود من سفرته سالما بإذن الله"[2].

ففي المقطع السابق تتجلّى صورة الأم المُبالِغة في الخوف من العين والحسد؛ مما جعلها تؤمن بالتمائم، وتعليق الآيات القرآنية كي تحفظ ابنها فؤاد، وهو أمر غير مشروع؛ إذ إنَّ القرآن يحفظ المسلم ويشفيه من خلال قراءته، لا من خلال التمائم والتعليقات.

---

(1) الحمد، العدامة، ص 9.

(2) القصيبـي، شقة الحرية، ص 22.

**شخصيات الاستهلال في رواية الشميسي:**

موضي: وهي ابنة خال البطل، وهي تمثل الفتاة غير المتعلمة، الساذجة، النمطية التي تعيش من أجل خدمة الجميع في المنزل. وقد أحبت ابن خالها، فكانت "تنظف وترتب غرفته يوميا بنفسها، وترش على فراشه ماء الورد، وأحيانا عطر الليمون"[(1)]، ولعلَّ الكاتب قد أوردها في استهلال روايته ليعالج قضية باتت ملمحا بارزًا في المجتمع السعودي وهي قضية تعليم المرأة، إذ إنَّ المرأة لم تأخذ حقها في التعليم في ذلك المجتمع، فقد كان الآباء يحرمون بناهم من الالتحاق بالمدارس، وممّا جاء على لسان موضي "سامح الله الوالد كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات"[(2)]، ولذلك فإنَّ أهمية هذه القضية – تعليم المرأة – جعل الروائيين السعوديين يُوْرِدُوْنَها في بدايات رواياهم، وطفقت رواياهم "تبين العقبات التي تعترض مسيرة المرأة المتعلمة، فتصور تسلط الأب وغلوه في منعها من التعليم أو القراءة، أو سماحه لها بقدر يسير منه"[(3)].

أحمد وعبدالرحمن وحمد: شخصيات ثانوية لاتظهر إلا تبعًا للحدث الذي تعيشه الشخصية المحورية (هشام). فهؤلاء هم أبناء خال هشام، وقد سكن معهم في شميسي الرياض. ولعل الكاتب قد أوردهم في استهلال روايته الشميسي تمهيدا للتغير الذي سيلحق ببطله، حيث إنَّ انتقال هشام من عدامة الدمام إلى شميسي الرياض يُعدُّ انتقالا من الرقابة إلى الحرية. لقد كانت غرفة (هشام) في بيت خاله هي الملاذ لأبناء خاله لممارسة طقوسهم "فإذا أراد عبدالرحمن التدخين، كانت الغرفة هي المكان المفضل، وقد صرح عدة مرات بإمكانية جلب فتيات إلى الغرفة... أما حمد، فقد كان يأتي بمخزونه من العرق، الذي لايتجاوز القارورة أو بعضها..."[(4)].

---

(1) الحمد، الشميسي، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) العوين، قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، ص 29.

(4) الحمد، الشميسي، ص 8-9.

فالكاتب، إذن، قد مهَّد في استهلال روايته، للحياة الجديدة التي سيعيشها البطل، والمفارقة الجلية بين حياته في الدمام وحياته الآنية في الرياض.

وفي الجزء الثالث من الأطياف (الكراديب) استهلَّ الحمد روايته بذكر المعاناة والإحباط اللذين رُسِمَا على بطل روايته (هشام العابر)، لاسيما أنه قد تمَّ ترحيله عبر الطائرة إلى سجن الكراديب بجدة، فوصف السارد البطلَ قائلا: "و لم تلبث الطائرة أنْ توقفت تماما أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الآذان، ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة"[1]. فمنذ الوهلة الأولى يضعنا الكاتب أمام بؤرة الرواية، وحدثها الرئيس عبر حديثه عن البطل الذي قُبض عليه، وتمّ نقله إلى السجن. وشتان ما بين حال مضيف الطائرة الذي أخذ "يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة"[2]، وبين البطل/السجين/هشام "وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له"[3]. وتجدر الإشارة إلى أن شخصية هشام تتصادى مع شخصية (فؤاد الطارف) في رواية القصيبي: شقة الحرية، ففؤاد طالب مثقف أيضا، وله توجّه سياسيّ وانتماء حزبيّ. ومن التقاطعات بينهما أيضا أنَّ كلا البطلين قد ندم في نهاية المطاف على الانغماس في عالم السياسة، إذ لم يثبت أي منهما على حزبه وانتمائه، فـ (هشام) أحس بالندم الشديد وخاصة عندما ألقي في سجن الكراديب "ولكنه يتمنى اليوم لو أنه كان صائعا أم داشرا مثلهم، فهم أحرار على الأقل وهو مقيد، وللحرية طعمها في أي شيء"[4]، و(فؤاد) ترك جميع الأحزاب التي اعتبرها مجرد شعارات زائفة ورحل إلى أمريكا لإكمال دراسته. أما الاختلاف بينهما فإنه يتجلّى في حدث واحد، وهو أنَّ هشامًا قد سُجن بسبب انتمائه السياسي، بينما استطاع فؤاد التخلّص من انتماءاته

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 7.

(3) المصدر نفسه، ص 7.

(4) المصدر نفسه، ص 10.

السياسية قبل فوات الأوان، ومن هنا يظهر بطل القصيبي أكثر وعيا وإدراكا من بطل الحمد.

**شخصيات الاستهلال في رواية الكراديب:**

السجان/العريف: شخصية ثانوية مرحلية تمثل الديكتاتورية والتسلط؛ لذلك تم وصفها بما يتناسب مع وظيفتها "رجل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيرة، وشاربان ضخمان تتخللهما بعض الشعيرات البيضاء، ويرتدي ثوبا أبيض، وغترة بيضاء دون عقال، ويتدلى مسواك ضخم من جانب يده"[1]، ولاشك أنَّ هذه الصفات تتلاءم مع مايقوم به هذا السجَّان من قسوةٍ وتجبُّر وتسلُّط، فهي صفات مخيفة لمثل غلام لم يتجاوز الثامنة عشرة من عمره (هشام). كما أنَّ توصيف الكاتب للسجان بأنه يرتدي غترة بيضاء بلا عقال، ومسواك، فيه إيماءة بأنّ هذا السجّان ينتمي إلى التيّار المُحافِظ الذي بدا واضحا موقف الكاتب منهم.

وقد صوّر الكاتب المعاناة القاسية التي يعانيها السجناء، سواء أكانت معاناة جسدية أم نفسية. ومن أمثلة تلك المعاناة ماجاء على لسان السجان للسجين: "هل أنت حمار؟... ماتتكلم عربي؟... هل أنت أطرش أم غبي؟... ويقولون أنهم سياسيون!... بلا سياسيين بلا زفت، إن الحكومة أعزها الله تقدرهم أكثر من اللازم"[2].

ومن الشخصيات التي وردت في استهلال هذه الرواية الرفيق زكي، صاحب الاسم الحركي (أبو ذر)، يقول هشام مُحدِّثًا نفسه: "إذن لقد قبضوا على زكي.. هل أمسكوا بالبقية؟.. فهد وحديجان وحسن الصباح. وماذا حدث لراشد ومنصور؟.. وأين عدنان؟"[3]. فهؤلاء هم رفاقه في التنظيم السري الذي

(1) الحمد، الكراديب، ص 12.

(2) المصدر نفسه، 14-15.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

انخرط فيه. و لم يعلم عنهم شيئا، اللهم إلا رفيقه (أبا ذر) حيث لمحه من وراء القضبان. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الشخصيات/رفاق التنظيم كانوا يختبئون خلف أسماء حركية وهمية؛ خوفا من السُلطة، وإمعانًا في السريّة والتكتّم، وهذا هو حال التنظيمات الحزبية آنذاك. وقد تعمد الكاتب توظيف هذه الكُنى الوهمية؛ بغية إيهام القارئ بواقعية أحداثه، كما أنَّ اختيار بعض الكنى والألقاب لها دلالات وإيحاءات، فـ (أبو ذر) اسم لأحد صحابة النبي صلى الله عليه وسلم، وهو أبو ذر الغفاري – رضي الله عنه – الذي وظّفَ الكُتّاب شخصيته "لما فيها من دلالات الرفض والثورة على القيم الاقتصادية السائدة"[1]. فالكاتب قد خلع على هذه الشخصية اسمًا يتلاءم ومضمون الرواية التي تتحدث عن الثورة ضد أنظمة – من وجهة نظرها – مستبدة وظالمة.

ومن الشخصيات التي جاءت في مستهل هذه الرواية، شخصية (سويّر): وهي المرأة المتزوجة التي أقام معها البطل (هشام العابر) علاقة محرمة فحملت منه، وقد تعرَّفَ عليها في الرياض، حيث كانت تسكن بجوار بيت خاله. "ثم فجأة خطرت سوير على ذهنه وقد بدا بطنها منفوخا ومكورا بشدة"[2]. وقد أورد الكاتب هذه الشخصية (سوير) في استهلال روايته إشارة إلى الانحلال الأخلاقي الذي مارسه البطل في الرياض، ومدى المفارقة بين حياة هشام في الدمام، حيث كان يعيش في كنف والديه، وبين حياته في الرياض الذي وجد فيها متنفس الحرية والخلوّ من الرَّقابة الأسريّة. ونلحظ أنَّ بطل القصيبي (البروفسور) في العصفورية يتصادى مع بطل الحمد (هشام) في الكراديب، فالبروفسور أيضا جمعته علاقة غير شرعية مع فتاة أمريكية تُدعى (سوزي)، وبعد أن تعرّضت لحادث سير وماتت أخبروه أنها "كانت حاملا. في الشهر الثالث". ومن هنا نلحظ حضور الجنس في استهلالات الروايات السعودية المدروسة، وذلك من خلال العلاقات المحرّمة التي يقوم بها أبطال الروايات. ومما يُعاب على الروائيين،

---

(1) الرواشدة، سامح. القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، الأردن- أربد، ط1، 1995م، ص 40.

(2) الحمد، الكراديب، ص 16.

من وجهة نظرنا، تقديم بعض الوقفات الوصفية "بطريقة شرهة تصف الرغبة الجامحة، وتركز على الغرائز"[1] كما ترى الصباغ في سياقٍ مُشابِه، إثر حديثها عن القصة القصيرة المعاصرة في السعودية.

**شخصيات الاستهلال في رواية جروح الذاكرة:**

نلحظ أنَّ أوَّلَ ما يصادفنا في بداية هذه الرواية ذلك الوصف الذي قام به السارد/العالم بكل شيء لبطلة الرواية دون التصريح باسمها، إذ يقول: "فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان...، دعكت عينيها الواسعتين بقوة وهي تحاول فتحهما على اتساعهما، ونظرت إلى يديها في الظلام، وكلها حرقة على تلك الشعيرات القليلة التي تعلم أنها سقطت من أهدابها الطويلة التي طالما كانت محل اعتزاز وغيرة رفيقاتها...، تنهدت بصوت حاولت أن يكون صامتا، ثم نظرت حولها بعينين ألفتا العتمة منذ نعومة الأظفار، وإن كانت نفسها لا تزال تنفر من العتمة رغم الألفة وذكريات الطفولة وأيام القرية والزواج الأولى"[2].

فمن خلال هذا المقطع، يمكننا إلى حدٍّ ما ومن الوهلة الأولى، أنْ نُصَنِّفَ هذه الرواية ضمن روايات الشخصيات؛ فقد بدأ الكاتب استهلاله بوصف شخصيته المحورية التي لم يُصَرِّح باسمها إلا في الصفحة السادسة عشرة "وقد أسموها لطيفة"[3]. كما نلحظ أنَّ اسمها الذي يحمل معاني اللطف والهدوء والسكينة والجمال، يتناسب وصفاتها المذكورة في بداية الرواية. بالإضافة إلى أنَّ قول السارد: "أسموها لطيفة" لا يخلو من دلالات وإيحاءات، ولعلَّ أبرزها: أنَّ بطلة الرواية – تلك المرأة التي كانت تعيش حالة تأزّم، وشرود ذهني، وبكاء على الأطلال – أصبحت كالمادة الصلصالية التي تُشكَّل كيفما يشاء الآخرون، فلم تعد تملك هذه الشخصية لنفسها شيئا، فهي المستعبدة التي لا تملك قرارا، لذلك

---

(1) الصباغ، أمل. القصة القصيرة المعاصرة في السعودية، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق: كلية الآداب، 1988م، ص 115.

(2) الحمد، جروح الذاكرة، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

لم يَقُلِ الكاتب إنَّ اسمها لطيفة، بل قال: أسموها لطيفة! وشتان ما بين العبارتين.

لقد اتكأ الكاتب، في بداية هذه الرواية، على أسلوب التشـويق؛ ليستفزّ فضول القارئ، ويحثه على متابعة القراءة والمشاركة في العمل، كما أننا نستطيع من خلال هذه البداية فك الشفرات والرموز، والتنبؤ بالأحداث اللاحقـة؛ لأنَّ البداية واضحة جلية بصفتها تتحدث عن امرأة في حالة تذكر، متقاطعـة مـع العنوان "جروح الذاكرة" فثمة شريط ذكريات، مُحمّـلٌ بـالحزن والأسـى، تستعيده لطيفة، ويواجهنا به السّارد العليم منذ اللحظـة الأولى مـن الروايـة: "تثاءبت بقوة كاشفة عن أسنان لؤلؤية المظهر والبريق، صغيرة الحجم بتناسـق واضح وفريد، وبياض ناصع كبياض نوارس الشتاء على جزر الخليج... ونظرت إلى النائم بجانبها، وقد علا شخيره كمنشار مثلومة أسنانه يحاول شق طريقـه في قطعة خشب قديمة أحرقتها شمس خالدة السطوع... ابتسمت بحنـان وحـب خالصين، وشريط من الذكريات يمرُّ في خاطرها، ثم حاولت أن تستعيد لحظات النوم الهاربة"[(1)]. إنَّ استعادة البطلة لذكرياها، في استهلال الرواية، تضعنا أمـام الثيمة الرئيسة في النص، وهي عملية التغيّر التي طرأت على المجتمـع السـعودي بسبب ظهور النفط، فالرواية تحكي قصة أسرة سعودية انتقلت من قرية نجدية إلى الرياض، إبَّان الطفرة النفطية. وتصوّر الرواية ما حدث لهذه الأسرة، كغيرها من الأسر، من تغير وانفتاح على حضارة مادية جديدة. ومن هنا جاءت لطيفـة – الشخصية المحورية – إفرازًا طبيعيا لهذه المرحلة الانتقالية التي انمازت بالانزياح عن هدوء القرية إلى صخب المدينة.

### شخصيات الاستهلال في رواية شرق الوادي:

إنَّ أوَّلَ ما يطالعنا من شخصيات هذه الرواية هو البطل وزوجته: زهـرة، وهذا البطل هو حفيد (الجَدّ) الذي كتب مخطوطا وأوصى بأنْ يُعطى لحفيـده. وفي هذا المخطوط أسرار رحلة هذا الجدّ العجوز، وانتقاله من بلـد إلى آخـر للبحث عن الشخصية الخرافية الأسطوريَّة (سميح الذاهل). وهذه الروايـة مـن

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 13- 14.

الروايات التي عنيت بتاريخ الدولة السعودية؛ إذ إنها تتناول حياة الجد (جابر بن صالح السدرة)، منذ ولادته في القرية النجدية (خب السماوي)، حتى موته، مميطة اللثام عن حياته الاجتماعية والسياسية، وتنقلاته بين الخب والظهران والرياض والحجاز وعمان وفلسطين وأمريكا "مما يؤكد العلاقة الحميمة بين المكان والإنسان والتاريخ في ذاكرة السارد/البطل"[1]. وقد كان السبب في رحلة الجدّ جابر هو البحث عن سميح الذاهل، صديق طفولته، تلك الشخصية الأسطورية التي غنت بالمعالم الفانتازية؛ ولذا تُعدُّ شخصية سميح الذاهل هنا حافزًا سرديًّا أو علّةً سردية تتكفّل بنمو الأحداث وتطورها وتحريكها إلى الأمام.

ومما يجدر ذكره أنَّ هذه الرحلة، وما صاحبها من أحداث وغرائب، جاءت على لسان البطل الحفيد الراوي (جابر بن عبدالعزيز السدرة) الذي تسلّم مخطوط جده من العم (عثمان السايح) والد زوجته زهرة. وقد تكونت الرواية من مقدمة، وخمسة أسفار (سفر الآفلين – الأولين – التائهين – اللاهين – الحنين)، وخواتيم. تناول فيها السارد الحياة البدائية، وعلاقات الناس في قرية "خب السماوي"، وبَحْث الجدِّ عن سميح الذاهل وتنقلاته إلى الرياض، وجهاده مع جيوش الملك عبدالعزيز، وزواجه، ورحيله إلى عمان وفلسطين ودمشق، ومن ثم عودته إلى الخب والرحيل مرة أخرى إلى الظهران، والعمل في شركة أرامكو، حيث بداية الانحلال الخلقي؛ فقد أقام علاقة محرمة مع "إيثل" الأمريكية؛ مما جعل هذه العلاقة تنعكس على حياته مع زوجتيه (هيلة وزهرة)، إذ ماتت زوجته زهرة بسببه. ويستمر جابر في الانحلال والانغماس في الشهوات المحرمة، حيث يُبتعَث إلى أمريكا، للحصول على الدبلوم في إدارة المنشآت البترولية، فيلتقي مرة أخرى بصديقته إيثل، فيبدأ بالتغيّر والتأمرك، ومن ثم يتعرف على فتاة لبنانية أمريكية فيضاجعها فتحمل منه سفاحا، ثم يتزوجها وتلد له ولدا أسماه (سميحا)، ثم مايلبث أن يختفي الولد مع أمه؛ فيعيش جابر حائرا يبحث عن السميحين دون جدوى. وفي السفر الأخير (سفر

---

(1) المناصرة، حسين. ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م، ص 99.

الحنين) يعود الجد جابر إلى قريته خبّ السماوي بعد أن فقد الأمل في العثور على ابنه سميح، ثم يترك العمل في شركة النفط في الظهران، ويستقر في الرياض، ولكن التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لم تمكنه من العيش هناك، فيعود إلى مسقط رأسه "الخب" إلى أنْ يموت فيه. وفي (الخواتيم) تنتهي الرواية حيث يقرر الحفيد البطل (جابر بن عبدالعزيز السدرة) ترك عمله؛ ليبحث عن سميح الذاهل وسميح المفقود (ابن جده)، ولكن زوجته (زهرة) أيضا تنجب له طفلا فيسميه (سميحا) لنجد أنفسنا أمام ثلاث سميحات. ولعلّي أتّفق مع المناصرة؛ إذ يرى أنَّ هذه الرواية "تنتمي بطريقة أو بأخرى إلى نهج مدرسة "مئة عام من العزلة" حيث يغدو العالم الذي نتصوره واقعيا عالما خرافيًّا أسطوريًّا يتكشَّف من خلال حضور الميتافيزيقي حضورا طاغيا في حركية الشخصيات وعلاقاتها على وجه التحديد"[1].

ومن خلال المقطع الآتي سنتوقف عند الشخصيات التي وردت في استهلال الرواية: "لا أدري ما الذي يدفعني إلى كتابة حكايتي، إن كان لها أن تسمى حكاية، بعد كل هذه السنوات من التجوال والتطواف في بقاع معمورة الرحمن، برفقة زهرتي الصابرة. زهرتي التي ضحت بالاستقرار والأطفال، وكل مايطيب للأنثى في بلادي، ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب، بيد عجوز غريب...، ليس في حكايتي شيء مثير على أية حال، بل يمكنني القول إنَّ أربعين عاما من حياتي وحياة زهرة ضاعت سدى...، ولكن دافعا قويا يقول لي أنْ أكتب كل تلك الأسرار التي عرفتها من مخطوط جدي رحمه الله...، لقد غير ذلك المخطوط حياتي رأسا على عقب، وكم كان بودي اليوم لو لم أقرأه حين أعطاني إياه العم عثمان السايح، رحمه الله وسامحه...، وبقيت وحدي أعاني من ذلك المخطوط اللعين...، أربعون عاما وأنا أبحث عن سميح، هذا الوهم الحقيقي، والحقيقة الوهمية"[2].

---

(1) المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، ص 99.

(2) الحمد، شرق الوادي، 7-10.

نجد أنفسنا في هذه البداية أمام الشخصية المحورية السارد/البطل وهو (جابر بن عبدالعزيز السدرة) الذي لم يصرِّح الكاتب باسمه مباشرة، وإنما دلت عليه بعض القرائن "أنا وإخوتي وأبناء عمومتي مع والدي، عبدالعزيز السدرة...، لزيارة جدي جابر السدرة"[1] فوالده "عبدالعزيز" وجده "جابر" وهو متزوج من زهرة ابنة العم عثمان السايح "كانت زهرة السايح، أصغر بنات العم عثمان السايح، وابنة عمتي مزنة، هي التي لفتت نظري منذ الصغر...، خطبتُ ابنة عمتي، زهرة السايح، وعقدت عليها"[2]، فنلحظ أنَّ الكاتب قد عرَّف بشخصياته الرئيسة والثانوية في بداية الرواية، بالإضافة إلى أنه كشف عن مجريات الأحداث منذ البداية من خلال قراءة مخطوط الجدّ الغامض، وبحثه عن سميح الذاهل. ولعلَّ اللافت للنظر أنَّ الحفيد البطل/السَّارد اسمه على نفس اسم الجد (جابر السدرة) وكأنهما روحان في جسد، يُكمل كل منهما مشوار الآخر في البحث عن تلك الشخصية الأسطورية (سميح الذاهل). بل إنَّ زوجة الحفيد البطل على نفس اسم زوجة جده (زهرة)، ولذلك نراها وردت في بداية الرواية لأهميتها: فهي الزوجة الصابرة التي كافحت وضحّت بحياتها من أجل زوجها الذي واصل مسيرة جده في البحث عن سميح. وشتان ما بين الزهرتين، فـ (زهرة) الأولى زوجة (الجد) قد ماتت هما وكمدا بسبب زوجها الذي استلب الغرب روحه، حيث تطبّع بطبائعهم، وأراد تطبيق ثقافتهم على زوجته، ومن ذلك أنه قام بضرب زوجته أثناء مضاجعتها متأثرا بساديّة الغرب المقيتة، فقد تعلّم ذلك من صديقته الأمريكية "إيثل". كما نلحظ شيئا من التصادي بين هاتين الزهرتين، ذلك أنَّ كلا الزهرتين قد أنجبتا طفلا اسمتاه (سميحا)، فوضعنا الكاتب أمام ثلاث سميحات: سميح الذاهل، وسميح المفقود ابن الجد، وسميح الحاضر ابن الحفيد جابر السدرة. ولعلَّ في ذلك نوعًا من تضليل القارئ، وحثّه على كدّ الذهن، والاستمرار في قراءة الرواية (المخطوط). ومما ينبغي الالتفات إليه أنَّ الأسماء التي اختارها الكاتب لشخصياته، وزجّ بها في استهلال روايته،

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 26-27.

مثل: جابر – عثمان – زهرة – السدرة، هي أسماءٌ تحيل إلى المعجم السعودي عامة والنَّجدي على وجه الخصوص؛ مما يجعلها تُسهم في تغذية مفاصل الرواية، وإيهام القارئ بواقعيّة الأحداث.

أما شخصية الأب: عبد العزيز السدرة – والد البطل – فقد صوَّرها الكاتب شخصية انتهازية منتفعة/براجماتية همها الأول حب المال بقطع النظر عن طريقة الحصول عليه. إنَّ شخصية هذا الأب جاءت إفرازا للحقبة التي عاشها المجتمع السعودي، تلك الحقبة التي شهدت ظهور النفط، والحرب العراقية الكويتية وحرب إيران. يصف البطل السارد والده، قائلا: "لا أذكر أنَّ والدي تحدث في أي شأن غير المال والأسهم والعقارات"[1]. بالإضافة إلى أنَّ هذه الشخصية/الأب قد انزاحت عن قِيم القرية، ومبادئ القرويين، وخرجت عن السائد المألوف بوقوعها في الرذائل. يقول السارد البطل واصفا أباه: "لم أدرك قيمة جدي إلا بعد وفاته، و لم أدرك متعة اللعب بالرمال إلا بعد أن بدأنا نترك الرمال حين أصبحنا نذهب إلى الخارج في العطلات، فقد تحول أبي إلى مدمن سفر إلى سويسرا وأمريكا وبريطانيا...، فكل ما يفعله هو السهر في أندية القمار والملاهي...، حيث يلتقون بينات الهوى من كل شكل ولون"[2]. ومهما يكن من شيء فإنَّ استهلال النَّص قد كشف عن التغيرات التي طرأت على المجتمع السعودي القروي من خلال رصد الممارسات الخاطئة من لدن بعض الشخصيات التي أُصيبت بصدمة حضارية جرّاء ظهور النفط، تلك الشخصيات التي انحازت إلى المدينة على حساب القرية لتشكّل أنموذجًا سلبيًّا للمجتمع السعودي في تلك الحقبة. أما شخصية الجد (صاحب المخطوط) فقد أوردها الكاتب في استهلال روايته شخصية طاعنة في السن، بدائية، تؤمن بالخرافات والأساطير، وذلك من خلال حديثها السرمدي عن شخصية (سميح الذاهل)، يقول السارد البطل واصفا جدّه: "كان جدي يعمل في شركة أرامكو...، لم يغير في طريقة عيشه أو طعامه أو شرابه، رغم عمله الطويل مع مختلف الجنسيات

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

في الماضي...، وكان موقف جدي من الأجانب غريبا وهو الذي جاب الأرض طولا وعرضا...، رغم أنه عاشر الأمريكان وعاش معهم زمنا، بل قضى ردحا من حياته في أمريكا نفسها..."[1]. فمن خلال المقطع السابق يتبين للقارئ أنَّ حضور هذه الشخصية في استهلال الرواية يشكّل اختزالا للمبنى الحكائي، وتمهيدا للأحداث، لاسيما أنَّ هذه الشخصية هي صاحبة المخطوط الذي يمثّل محور النّص. إنها شخصية لم تضع عصا الترحال في شبابها، فقد انتقلت من مكان إلى آخر، كما أنَّ لها مع الغرب – الذي يمثّل الآخر – تجاربَ وقصصًا ومواقفَ، وهذا ما سوف يتمُّ الكشف عنه في بقية أجزاء الرواية من خلال سرد الراوي لما قرأه في ذلك المخطوط الغريب.

**شخصيات الاستهلال في رواية العصفورية:**

الشخصية المحورية الرئيسة: البروفسور (بشار الغول) الذي كان يرقد في مصحة نفسية في (بيروت)، بعد أن رقد في الكثير من المصحات النفسية في البلاد الغربية الأخرى. وقد قدّم السارد لهذه الشخصية منذ السطر الأول في الرواية "يفتح البروفسور النافذة من جناحه في العصفورية..."[2]. إنَّ انفتاح السرد بهذه الجملة الفعلية (يفتح البروفسور النافذة) يشي بالحالة الدينامية والمتجددة التي يعيشها البروفسور؛ مما يفضي في الغالب إلى نهايات فاجعة وغير متوقعة، وهذا ما سنراه في نهاية الرواية حينما انتقل البروفسور مع زوجتيه الجنيتين إلى العوالم الأخرى. هذا هو البروفسور شخصية مثقفة تحمل شهادة علمية عالية، شخصية ذات جاه ومال؛ حيث إنها تسكن في جناح فاخر في المصحة. شخصية تنطوي على مفارقة؛ فهي تنفي عن نفسها المرض على الرغم من وجودها في المصحة النفسيّة، تقول: "يادكتور، أنا لست مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا"[3]. ومن هنا نلحظ أن هذه الشخصية التي جعلها القصيبي الشخصية المحورية لروايته لم تقر

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 18-20.
(2) القصيبي، العصفورية، ص 9.
(3) المصدر نفسه، ص 11.

بالمرض أو تعترف به، وكأنها جاءت لتقول أشياء وترحل، وهي هكذا، إذ إنها طفقت تنقد المجتمع العربستاني (العربي) بتهكم وسخرية. فالمكان الذي اختاره الكاتب – مستشفى الأمراض النفسية والعقلية – مسرحًا لأحداثه يُمكّن هذه الشخصية من أن تقول كل ما تريد من غير قيدٍ، أو خوفٍ من مقص رقيب. واللافت للنظر أنَّ القصيبي لم يصرّح باسم شخصيته إلا في الصفحة الخامسة والخمسين "عفوا، يابروفسور! اسمك بشَّار؟! نعم. بشَّار الغول. ألم أخبرك؟"[1]، ولعلّ في ذلك دلالة؛ إذ إنَّ المهم هو ما تحمله هذه الشخصية من فكر وعِلم، وليس المهم تسميتها، وهذه الأزمة التي تعيشها شخصية البروفسور لا تمثّل حالةً فرديةً بقدر ما تمثّل حالةً جماعية. فهذه الشخصية يوجد على شاكلتها الكثير من الشخصيات المثقفة المأزومة التي تريد التغيير ويستعصي عليها ذلك بسبب ما تلاقيه من إقصاء، وقيود سياسية واجتماعية، لذلك لا نراها تُقدِّم ما عندها إلا في مستشفى المجانين! كما أنَّ اختيار الكاتب اسم بشّار لشخصيته، لا يخلو من دلالة، فهذا البروفسور هو المبشّر والمخلِّص الذي سوف يُخلِّص الأمة العربستانية العربيّة من أزمة التخلف التي تعيشها.

ولعلَّ التلميح إلى عمر هذه الشخصية، من لدن الكاتب في استهلاله، يُعدُّ تأكيدا على أنَّ هذه الشخصية شخصية ناضجة، تعي ما تقول، ودافعا للمتلقي بأنْ يُصدِّق كل ما تطرح، فلها من التجارب والخبرات ما يُطَمْئن المتلقي، فأثناء الحوار بين البروفسور وطبيبه المعالج، يسأل البروفسور الطبيب "كم عمرك يادكتور؟ 45 سنة. فقط؟ لازلتَ ولدا. أنا في عمر أبيك."[2]. كما أنَّ هذه الشخصية، منذ البداية، تُقدّم نفسها بصورة ساخرة متهكمة؛ كي تقول كل ما تريد قوله دونما خوف من حساب أو عقاب، فهي تزعم أنها ذات علاقة وثيقة مع كبار المسؤولين بطريقة تهكمية وساخرة "كميل شمعون كان صديقك، يا بروفسور؟! – أووه! كنا نصطاد معا. نصطاد النمور، ونصطاد التماسيح، ونصطاد البط..."[3].

(1) القصيبي، العصفورية، ص 55.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 12.

ومهما يكن من شيء فإنَّ هذه الشخصية الناقمة الساحرة تُمثّل الأزمة التي يعيشها المثقف العربـــي. إنَّ بطل القصيبـــي سعى إلى تغيير وإصـــلاح المجتمعات العربستانية مُتَوسِّلا بالنقد الساخر، بيد أنه لم يفلح في ذلك، فقـــد خسر المعركة، وفقد الإرادة، وانصاع للحتمية التي لا ترى – من وجهة نظر السّرد – أية ملامح للتغير؛ مما جعله يستعيض عن هذه الهزيمة بكراهية الشعب العربستاني، يقول: "وأكره بوجه خاص، شعوب عربستان"[1]. ولم يكتـــفِ بالكراهية وحدها، بل نراه يهرب، في نهاية الرواية مع زوجتيه الجنيتين، مـــن عالم الواقع المُرّ إلى عالم الخيال والجنّ تأكيدا منه علـــى أنَّ التغـــيير شـــيءٌ مستحيل.

سمير ثابت: الطبيب المعالج للبروفسور في المصحة، وهي شخصـــية تتَّسِـــم بالهدوء. وهي شخصية تقوم بدور تفسيري من خـــلال اســـتثارة البروفســـور ليكشف عما بداخله، كما أنها تقوم بدور بنائي؛ إذ إنها تعمل على دفع عجلـــة السرد إلى الأمام، وتسهم في نموّه وتطوّره، فهي الشخصية التي تقيم حوارا مـــع المريض البروفسور منذ بداية الرواية حتى نهايتها. بيد أنَّ النصـــيب الأكـــبر في العملية السردية كان من حظِّ البروفسور، فعلى الرغم من أنَّ الطبيب سمير ثابت قد رافق البروفسور في رحلته السردية عبر الحـــوار، إلا أنَّ الروايـــة افتقـــدت البوليفونية الحقيقية؛ إذ لا صوت يُسمع إلا صوت البروفسور. وهذا مما يؤخـــذ على بعض الروائيين، ومنهم القصيبـــي، إذ إنهم يحاولون إيهام القارئ بأنه أمـــام أصوات متعددة، وبالتالي، وجهات نظر متعدة، والحقيقة أنَّ الصـــوت واحـــد، وزاوية النظر واحدة وإن تعددت الشخصيات. ما يشي بنوعٍ من الديكتاتوريـــة التي التصقت بشخصية البطل. ومما يجدر الإشارة إليه أنَّ شخصية الدكتور (سمير ثابت) لم تخلُ من مفارقة، فبعد أنْ كانت في بدايـــة الروايـــة تتســـم بالهـــدوء والعقلانية والمثالية، نراها في نهاية الرواية قد أُصيبت بالجنون بعد أن كانت تُعالِج عن الجنون.

---

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 16.

**شخصيات الاستهلال في رواية شقة الحرية:**

تحكي هذه الرواية قصة فِتيةٍ من البحرين ذهبوا إلى القاهرة لإكمال دراستهم، فوجدوا في القاهرة ملاذا لممارسة حرياتهم بجميع أنماطها، الفكرية والاجتماعية والسياسية، فكانوا يتقلبون على عروش الحرية، كاسرين التابوهات المحرمة عليهم في البحرين (الدين – الجنس – السياسة)، وقد كانوا في شقة واحدة لكنهم مختلفو التوجهات، فمنهم الناصري، ومنهم الشيوعي، ومنهم البعثي، ومنهم الرأسمالي. ولكنهم طفقوا ينتقلون من حزب إلى حزب، ومن تيار فكري إلى آخر، يؤمنون بحزب ويكفرون بآخر، إذ لا ثبات ولا استقرار. ومما يجدر ذكره أنّ هذه الدراسة معنيّةٌ بالوقوف على الشخصيات الروائية التي وردت في الاستهلال، لذلك اقتبستُ من استهلال هذه الرواية ما يفيدنا في الدراسة والتحليل.

يفتتح السارد العليم الرواية متحدثا عن شخصيتها المحورية (فؤاد): "كانت الأسئلة التي في ذهنه لا تنتهي. ولا يعرف جواب أي منها. والآن يشغله قائد الطائرة...، وانهمك فؤاد بدوره في التفكير. "كم جالونا تحمل هذه الطائرة"...، تصور وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون، انك ستبدأ حياتك هناك برشوة يعاقب عليها القانون...، لا يزال في السادسة عشرة، أصغر من ناصر بعشرين سنة ومن خليل بعشر سنين، وهما متعودان على الأسفار. أما هو فهذه سفرته الأولى بمفرده...، الغربة؟! ولكنه لايحس أنه مقبل على غربة. إنه ذاهب إلى القاهرة. كيف تكون القاهرة غربة؟ القاهرة عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم الدنيا...، قاهرة جمال عبدالناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار...، اضطربت مشاعره بعنف وهو يتخيل نفسه مع جمال عبدالناصر في مدينة واحدة. من يدري فقد يضمه يوما معه شارع واحد. قد يراه رأي العين. قد يصافحه ويتحدث معه. و لم لا؟...، سوف تكون له صديقة في القاهرة، ولكن لن يصادق محترفة. أبدا. أبدا. أبدا...، يطالع في الكتاب الذي ظل مهملا في يده...، خطر بباله أنه من المستحيل أن يكون جمال عبدالناصر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار

القاهرة...، شعر فؤاد بتأنيب ضمير خفيف على الكذبة. خشـــي أن يصـــدم الأسطى محجوب إذا اكتشف أن الزبون الذي يبحث معه السياسة الدوليـــة لم يصل إلى التوجيهية بعد...، أحس بشوق عنيف إلى أمه وإلى بيته في البحرين...، كان قد جرب التدخين مرة أو مرتين في المدرسة الثانوية إلا أنه لم يتعلق به على خلاف معظم زملائه. يشعر الآن أن الموقف قد اختلف. الموقف، الآن، يتطلب التدخين. لقد أصبح رجلا يواجه مشاكل الرجال بأسلوب الرجال...، عاد إلى البنسيون بخطى متثاقلة. انقضى يومه الأول في القاهرة."[1].

فمنذ البداية نرى أنَّ السَّارد قد أقحم شخصيته المحورية، فبدأ بالحديث عن شخصية المغترب البحريني (فؤاد الطارف)؛ ليضعنا – منذ الوهلة الأولى – أمـــام بؤرة السرد، ووحدته المركزية، وهي حالة الاغتراب، وما تفرزه مـــن أحـــداث ومواقف يعيشها ذلك الطالب المُغترب. لقد قدّم السارد البطلَ في بداية الحكـــي بوصفه مدخلا للرواية ومفتاحا لها؛ كي يستطيع القارئ، منـــذ الوهلـــة الأولى، معرفة حال تلك الشخصية، وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، فنكون في هذه اللحظة أمام ما يسمى بالسرد الموضوعي الذي يهيمن فيه السارد العلـــيم علـــى مجريات الرواية، وتقديم شخصياتها.

ففؤاد هو الشخصية المحورية والرئيسة التي يتمركز حولها الســـرد، طالـــبٌ بحرينيٌّ في السادسة عشرة من عمره، ينتقل من البحرين إلى القـــاهرة رغبـــة في إكمال دراسته. وقد قام السارد بتقديمه بما يتلاءم وتوجهاته الفكرية، فهو ناصري الانتماء، يؤمن بالعروبة والقومية، ويؤمن بأنَّ عبد الناصر هـــو الـــزعيم الـــذي سيخلّص الأمة من براثن الاستعمار. فظاهرة الاستعمار بدت تُشكِّل هاجسًـــا مُلحًّا في نفس فؤاد، وإيقاعًا ثابتًا في النص، فقد وردت هذه المفـــردة – أعـــني الاستعمار – أكثر من ثماني مرّات في استهلال الرواية فضلا عن ورودها في بقية المبنى الحكائي.

إنَّ أوَّلَ ما ينكشف لنا في استهلال هذه الرواية، ومن خلال تقديم الكاتب لبطله، هو التركيز على النضال السياسي، وأنَّ البطل/فؤاد لم يكن مُحِبًّا للقـــاهرة

(1) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 17–32.

بوصفها مدينة العلم التي سيدرس فيها، ويحصل على شهادته منها، وإنما بوصفها مدينة النضال والثورة والقومية.

فالقارئ العادي لمستهلِّ هذه الرواية يستطيع الإمساك، بدون أدنى جهد، بالخيوط الرئيسة لأحداثها اللاحقة، لاسيما من خلال تقديم الشخصية المحورية/فؤاد، على الرغم من أنَّ القصيبي لم يكلف نفسه كثير عناء في وصف الشخصية وصفا فيزيقيًّا، وإنما اكتفى بعملية سرد معلوماتية لشخصيته تتعلق بحياتها الفكرية والاجتماعية والسياسية.

وثمة إشارات استشرافية نلمحها في الاستهلال قد تحققت للبطل في نهاية الرواية ومنها: أمنيته في بداية الرواية أن يلتقي بالزعيم جمال عبدالناصر. فقد التقى فؤاد جمال عبد الناصر، وصافحه، وتحدّث معه في مؤتمر الأدباء العرب عن طريق شاعر البحرين "إبراهيم الغريض" الذي كان له الفضل في إدراج اسم فؤاد ضمن وفد البحرين المشارك في ذلك المؤتمر.

ومهما يكن من شيء فإنَّ عتبتّيّ العنوان/شقة الحرية، والاستهلال الذي أضاء ملامح الشخصية المحورية – أسهمتا في إضاءة البنية العامة للنص؛ إذ يستطيع القارئ تعرية المقاصد الدلالية التي انبنت عليها عتبة العنوان، وما يتغيّا تحقيقه على مستوى التلقي. فالعنوان يحمل اسمًا مكانيًّا يحمل معيارا قيميًّا، كما يحمل اسم "فؤاد" على مستوى بنيته الدلالية معنى القلب والتقلب، وهذا ما سنراه في تلك الشخصية من تقلّبات وتحوّلات، حيث تنتقل من حزب إلى حزب إلى أن تصل في النهاية إلى قناعة مؤدّاها: أنَّ هذه الأحزاب السياسية ليست إلا كذبة كبيرة وشعارات زائفة. وبذلك تنهزم هذه التيارات السياسية أمام طريق العِلم الذي اختاره فؤاد، وختم به الكاتب روايته "يخرج فؤاد من جيبه الورقة التي تحتوي على أسماء القوميين العرب في أمريكا ويمزّقها، ويضع الباقي في منفضة السجائر"[(1)].

إنَّ شخصية فؤاد بمسمَّاها المُفعّم بالدلالات والإيحاءات، وتعالقها مع العنوان قد قامت بوظيفة أيديولوجية يتغيّا الكاتب من ورائها تعريف القارئ

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 463.

بحقيقة تلك الشخصية، والتنبؤ بما سيجري لها من أحداث. ومن هنا فإن الاستهلال، بصفته عتبة نصية، قد لعب دورا بارزا – من خلال تقديم شخصية بطل الرواية فؤاد ووصفها – في إضاءة البنية العامة للنص. كما أنَّ المكان ليس بمنأى عن هذه اللعبة السردية، ذلك أنَّ تموضعه في استهلال الرواية أفضى إلى تحديد طبيعة تلك الشخصية، وإعطاء النص الروائي المتخيل صفة الواقعية، فالبحرين تمثل بيئة منغلقة بالنسبة إلى القاهرة المنفتحة، وهذا التباين المكاني منح البطل مساحة كبيرة من الحرية، فطفق يُحطِّم التابوهات المقدّسة واحدا بعد الآخر. فالمكان، إذن، من العناصر الفنية التي لا تأتي بمنأى عن الشخصيات، فثمة علاقة تأثير وتأثُّر بينهما.

والشخصية الثانية في الرواية هي شخصية الأم (والدة البطل فؤاد) التي تُعَدُّ من الشخصيات النمطية التي تمثل المرأة المحبة لولدها، المؤمنة التي لم يمنعها إيمانها من الإيمان بالخرافات، والتبرك، والتمائم خوفا على وليدها "أمه لا تترك أحدا يسافر إلا بعد أن يكتب على الجدار الآية الكريمة "إن الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد"[(1)]. كما أنها تخاف عليه كثيرا، وتعامله معاملة الطفل الصغير على الرغم من أنه البطل القومي الناصري الثائر!. فعند رحيله "أصرت على أن يحمل معه كل مايحتاج إليه في بلاد الغربة. ودخلت ضمن الاحتياجات أشياء غريبة: مناشف للحمام، علب شاي، قطع صابون معطر، علب شيكولاته وبسكويت، وراديو من الحجم الصغير"[(2)]. يبين المقطع الوصفي السابق مدى الترابط الأسري الذي يظهر أكثر ما يظهر في المجتمعات الصغيرة المحافظة/البحرين، بخلاف المجتمعات الكبيرة المنفتحة/القاهرة. بالإضافة إلى أنَّ هذا الوصف – المتواضِع – أسبغ على النَّص ملامح الواقعية التي يتغيّا الكاتب أن يوهم القارئ بها. وعلى النقيض من شخصية الأم هناك شخصية الأب الذي لم يأبه بسفر ابنه و لم يَخَفْ كثيرا، تقول الأم مخاطبة الأب "أبا ناصر. كيف تترك فؤاد يسافر بمفرده على الطائرة؟ ويعيش بمفرده في مصر؟ – فؤاد أصبح

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 22.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

رجلا"[1]، ولكن سرعان ما تتغير شخصية هذا الأب؛ حيث أصابه الخوف والقلق عندما أراد ابنه أن يسافر إلى أمريكا لإكمال دراسته العليا. فهل القاهرة في نظر الأب ليست غربة، فلا خوف على ابنه منها، وأنَّ الغربة إنما هي في بلاد الغرب/أمريكا؟ أم أنَّ الأمر يتعلّق بكبر سنّ هذا الأب، وشعوره بالضعف، فهو بحاجة إلى وجود ابنه بجواره؟. والحقيقة أنَّ الأب يؤلمه فراق ابنه، وإن أظهر في البداية خلاف ذلك، فالرجل – بخلاف المرأة – تتضاءل عنده العاطفة أمام المنطق والعقل، كما أن كبرياءه تمنعه، ربما، من إظهار الضعف أمام زوجته وأبنائه.

والشخصية الثالثة في الرواية هي شخصية (الأستاذ شريف) وهي شخصية هامشيّة ونامية في الآن نفسه. "سوف يرتب الأستاذ شريف كل شيء كما طمأن أباه أكثر من مرة. عرف الأستاذ شريف قبل ثلاث سنوات عندما كان مديرا للمدرسة الثانوية... تعرّف على والده وأصبحا صديقين. وأقنع والده أن يرسله للدراسة في القاهرة. هل سيستمتع بإقامته في القاهرة ولديه مشرف كهذا... أرجو أن تبقى معي لتساعدني في العثور على الرجل الذي سيستقبلني. اسمه شريف حسين وهو بدين، قصير القامة، يلبس نظارة طبية"[2]. فقد كان شريف مدير مدرسة في البحرين، وتجمعه علاقة صداقة مع والد البطل فؤاد. وعندما سافر فؤاد إلى "مصر "انتقلت وصايته إلى الأستاذ شريف بطلب من والده، فكان المرشد والمعلم والمحافظ على فؤاد وأصدقائه، يخدمهم في أي شيء يريدونه لما له من معارف في بلده مصر. كان شريف يخشى انحراف فؤاد وأصدقائه لذا اختار لهم شقة عند امرأة عجوز كي يراقب سلوكاهم، ويزورهم بين الفينة والأخرى، ولكن سرعان ما عمل الشباب خطة أقنعت الأستاذ شريف بالموافقة على رحيلهم والإقامة في شقة سمّوها "شقة الحرية" من أجل أن يفعلوا ما يشاؤون بعيدا عن وصاية شريف ورقابته.

ولعلّ اختيار الكاتب لاسم (شريف) يشي بتضاؤل الاعتباطية لحساب المقصدية، ذلك أنَّ دلالة الاسم (الشرف) تتلاءم وتنسجم مع طباع هذه

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 21–27.

الشخصية، ومع الدور المنوط بها، فشريف حفظ الوفاء لصديقه (والد فـؤاد)، بالإضافة إلى أنه قام بدور المُساعِد والمُحافِظ والوصيّ على فؤاد وأصدقائه. كما أنَّ هذا الاسم يحيل إلى المكان/مصر، فهو من الأسماء السائدة في المجتمع المصري. وكُلّ ذلك يُشعل جذوة الإيهام بالواقعية التي يمارسها الكاتب على المتلقي. ومن جانب آخر فإنَّ هذه السمات التي خلعها الكاتب على الأستاذ شريف تجعل القارئ يتوقّع أنْ لا تغيّر في مسار هذه الشخصية بيد أنَّ الكاتب عمل خلاف ذلك، من خلال تحطيم بنية التوقعات لدى القارئ، فالأستاذ شريف – الكهل الطيّب الناصح – يطلّق زوجته، ويترك أبناءه، ويتزوج فتاة صغيرة بعمر بناته بحجة أن زوجته لم تعد تشبع رغباته وغرائزه. فهَمَّ فؤادٌ وأصدقاؤه بنصح الأستاذ شريف، وكأنَّ الناصح بالأمس أصبح منصوحًا اليوم.

وثمة شخصية من الشخصيات الهامشية الثانوية التي قامت بوظيفة مرحلية في الرواية، وهي شخصية سائق التاكسي (الأسطى محجوب)، فهو محجوب عن المعرفة وعن الفكر، تؤطِّره السَّذاجة والعفوية. إنَّ شخصية الأسطى محجوب تعكس واقع الكادحين في المجتمع المصري وما ينمازون به من مروءة وكرم. نقرأ في الرواية "يا أسطى محجوب. اتوصى بالبيه. لحسن ضيف عندنا... أخرجه من خواطره صوت الأسطى محجوب: أهلا وسهلا. شرفت يابيه. حضرتك منين؟ – من البحرين. ألف مرحبا. إنما لا مؤاخذة يعني البحرين تجي فين؟ فكَّرَ فؤاد في جواب بسيط يمكن أن يستوعبه السائق: قرب السعودية. الساحل الشرقي للسعودية. تهللت أسارير الأسطى محجوب: السعودية؟ الحجاز! ماشاء الله. اللهم صل على النبي. مكة والمدينة. أوعدنا يارب... ربنا يوعدنا. نيجي عندكو. ونزور الحبيب... كانت ألذ من أي ساندويتشات أخرى أكلها من قبل. وأصر الأسطى محجوب على الدفع: أنت ضيفنا يابيه. لما ربنا يوعدنا ونزور الحجاز تبقى تعزمنا هناك"[1]. وعلى الرغم من هامشية هذه الشخصية إلا أنها شكّلت إيقاعا من خلال تكرارها؛ فقُبيل نهاية الرواية تتكرر شخصية (الأسطى محجوب) –بما تحمله من سذاجة وعفوية – على لسان فؤاد قائلا "تذكرتُ أول

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 27– 30.

يوم لي في القاهرة. كنت لخمة بمعنى الكلمة. لولا أنْ سخَّر الله لي شيَّالا أنقـذني ثم سخَّر لي الأسطى محجوب سائق التاكسي الـذي يعتقـد أنَّ البحـرين في الحجاز"(1).

ولعلِّي أخلص في النهاية إلى أنَّ تقديم الشخصيَّات في الاستهلال السَّـردي للرواية السعودية تراوح ما بين التقديم الذاتي والغيري، إلاَّ أنَّ التقديم الغيري كان الأكثر حضورًا، إذ إنَّ جُلَّ الرِّوايات المدروسة كان السَّرد فيها يعتمد الـرَّاوي العالم بكل شيْ. كما أنَّ هذه الروايات قدَّمت أنماطًا من الشخصـيات مثـل: الشخصية المثقفة، والسياسية النضالية، والعادية النمطية، إلاَّ أنَّ الشخصية المثقفة النضالية كانت صاحبة الحضور الأكبر، بالإضافة إلى أنَّ ورود الشخصـيات في الاستهلال وبأسمائها عكس توجهاها وانتماءاها؛ ممَّا أسهم في التمهيـد المباشـر للآتي من الأحداث. كما نلحظ الاهتمام بوصف الشخصيات سواءً أكان وصفًا خارجيا فيزيقيا أم داخليا سايكولوجيا، بيد أنَّ الوصف الداخلي النفسي كـان الأكثر حضورًا، بالإضافة إلى أنَّ حضور الشخصيات في الاستهلال تـراوحَ في الانتماء فبعضها ينتمي إلى بيئات محلية وبعضها ينتمي إلى بيئات خارجية ولعلَّ ما يبرِّر ذلك: الاختلاف في الجرأة والطرح من روائيٍّ إلى آخر. كمـا نلحـظ أنَّ قضية غربة البطل من القضايا التي علقت بالرواية السـعودية، بالإضـافة إلى أنَّ أسطرة الشخصيات، أيضًا، بدت واضحة في الرواية السعودية لا سيَّما ما ورد في الاستهلال السَّردي. كما نلحظ أنَّ الشخصيات المحورية الذكورية هي المهيمنـة على الرواية السعودية إذ لم نرَ البطولة للشخصية الأنثوية إلا في روايـة واحـدة لتركي الحمد، وهي رواية: "جروح الذَّاكرة".

(1) القصيبـي، شقة الحرية، ص 445.

# التشكيل الفني في الاستهلال السَّردي

## 1.3 اللغة

إنَّ الاشتغال على اللغة – بوصفها سِمةً بارزةً مـــن سِـــمات الحداثـــة في الأعمال السردية – يتأتّى من خلال التعامل معها لا بوصفها زخرفة لفظيـــة، أو وسيلة للتوصيل، ونقل المعلومات والأخبار فحسب، وإنّما بوصفها أداة تصـــوير وإبداع ورؤية، ولا يمكن أن نظفر بذلك الإبداع وتلك الرؤية ما لم تكن لغـــة الرواية لغةً فنيّةً مشحونةً بالدلالات والإيحاءات؛ مما يجعلها تنفتح على احتمالاتٍ متعدّدة، ووجهات نظر مختلفة، وبهذا تكتسب اللغة مسحةً من الـــلا مباشـــرة والغموض لتفرض على القارئ كدّ الذهن لفتح مغاليقها، والقبض على دلالاتها الخفيّة في النَّص.

وبما أنَّ اللغة "هي العمود الفقري لبنية الرواية حيث لا يمكن لأي مشـــكّل أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها"[1]، وأنها عمليـــة تواصـــليّة – دلاليـــة وتركيبية – بين المبدع والمتلقي، من خلال الاتكاء على كـــثير مـــن التقنيـــات التعبيرية والإيحائية، مثل التناص والرمز والإيقاع والانزياح... إلخ، فإنني ســـوف أسلّط الضوء هنا على إشكالية اللغة، الفصحى والعاميّة من خلال التحـــديق في المقاطع الحوارية المتموضعة في استهلالات الروايات المدروسة، وذلك لأنني قـــد أفردتُ مباحث درست فيها أشكال الاستهلال الفنية (التناص، الإنزياح، الرمـــز والأسطورة، الإيقاع) باعتبارها أشكالا لغوية تنطوي على جمالِ ورؤية.

---

(1) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 114.

إنَّ قضية الحوار باللهجة العاميّة في الرواية العربية قد شغلت غيرَ ناقـدٍ وباحث، فمن النقاد من لا يرى بأسًا في إيراد الحوار باللغة العامية "المحكيّـة" بحُجَّة "استخدام العامية إلى نقل الواقع"[1]، والتعبير الحقيقي عمّا يـدور في خلجات الشخصيات، ومنهم مَن لا يحمد ذلك – أمثال طه حسين، وعبـد الملك مرتاض، وغيرهم – إذ يرون أنَّ الحوار باللغة العاميّة يُفقد النَّص أدبيّته وشعريّته، ولا يعدو أن يكون هدمًا للغة الفصحى. وقد شدّد "مرتاض" على ضرورة استعمال اللغة الفصحى في الرواية، سردا وحوارا، واصـفًا ظـاهرة المزج بين الفصحى والعامية بأنها ازدواجية ناشزة، ذلك أنَّ الاتكـاء علـى العامية في السرد أو الحوار يُعدُّ استخفافًا باللغة العربيـة، وتكريسًـا لمبـدأ المحليّة[2]. بالإضافة إلى أنَّ توظيف اللغة العاميّة – كما يرى آخرون – "يخرج الحوار الدرامي إلى السطحية، والثرثرة التافهة"[3]. وثمة فريق ثالث يـرى أنَّ استعمال اللغة الوسطى هو الحلُّ الأمثل للتعامل مع الواقع بحيث يكون "الحوار فصيحاً من ناحيتي المفردات والإعراب، عاميًّا من ناحيتي تركيـب الجملـة ودلالات المفردات"[4].

بيد أنَّ هذه الدراسة ليست معنيّةً بفضّ النزاع القـائم، بـين النقـاد والباحثين، حول لغة الحوار بمقدار ما هي معنيّةٌ بمـدى نجـاح الكاتـب في استخدام لغة الحوار إن فصيحةً كانت أم عاميَّةً محكيّة، لا سيما أنَّ كُتّـاب الرواية الحديثة لم يعودوا يولون هذه القضية كثير عناية، فالكاتب البارع هو مَن يستعمل لغة الحوار بما يتلاءم والشخصية الروائية، إذ لا بُدَّ أن يعكـس الحوار عُمُرَ الشخصية وتعليمها ورؤيتها ونفسيتها ومهنتها، كما ينبغـي أن يكون معبِّرًا ذا دلالة، لا أن يُزجّ به زجًّا لا يخدم النص فإنَّ "الحوار الروائـي

(1) نوفل، يوسف. قضايا الفن القصصي: المذهب، اللغة، النماذج البشـرية، دار النهضـة المصرية، القاهرة، ط1، 1977م، ص 33.
(2) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 106–113.
(3) كاظم، نجم عبدالله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحـديث، إربـد، الأردن، ط1، 2007، ص 38.
(4) كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 37.

المتألق، يجب أن يكون مُقتضَباً، ومكثفاً، حتى لا تغدو الرواية مسرحية"[1].

إنَّ المُحدِّق في استهلالات الروايات السعودية المدروسة يجد أنَّ اللغة العاميّة المحكيّة قد حضرت بشكل لافت، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم على مستوى الحوار. وهذه اللغة المحكيّة قد تظهر من خلال حديث السارد، أو حديث إحدى شخصياته، أو من خلال التضمين، حيث يستدعي الكاتب بعض الأبيات الشعرية العاميّة أو الأمثال الشعبيّة ويلقي بها في أحضان النَّص.

ففي رواية شرق الوادي يستدعي السارد/البطل مثلا شعبيًّا، إذ يقول متأمِّلا: "ما نفع الصوت إذا فات الفوت"[2]، وهذا مثل شعبي تناقلته الأجيال، وانتشر بين أفراد المجتمع السعودي، وهذا ما أكده الحمد بقوله مفسراً إيراد هذا المثل: كما نقول في أمثالنا الشعبية"[3]. لقد جاء هذا المثل من خلال حديث السارد البطل مع نفسه، وهو ما يعرف بالمناجاة أو المنولوج الداخلي، ليكشف لنا الحزن والصراع اللذين يعتلجان في نفس البطل، فهذا المثل العامّي ليس منبتًّا عن جسد الرواية بل مرتبط كل الارتباط بالمعنى الكلي للرواية، فالسارد البطل يفتتح الرواية من حيث انتهت، فيذكر المعاناة والضريبة التي دفعها جرّاء التزامه بوصيّة جدّه – في ذلك المخطوط الذي قلب حياته رأسا على عقب – وهي البحث عن سميح الذاهل، فقد قضى البطل أربعين سنة في البحث عن هذا الشبح الأسطوري/سميح الذاهل دون جدوى، فطفق يتحسّر على عمره الذي فات، ويتذمّر بسبب فقده زوجته زهرة. إنَّ هذا الندم الذي يعيشه البطل لن يعيد له أيام شبابه، ولن يعيد له زوجته، لأنه كما جاء في المثل العامّي: ما نفع الصوت إذا فات الفوت. ومن هنا ندرك أنَّ هذا المثل العاميَّ مهّد لما سيأتي من أحداث، لا سيما أنه ورد في ثنايا مقطع استهلالي استباقيّ. كما أنَّ استدعاء هذا المثل لا يعدو أن يكون ضربا من "التناصّ البنائي، إذ إنه يتشابك مع بقية المقاطع السردية ليشكّل الرؤية العامة للرواية.

---

(1) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 116.

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

أمّا فيما يتعلّق بالحوار/الديالوج، فقد جاء في غير موضع، باللغة العاميّة، ومن أمثلة ذلك، ما جاء في استهلال شقة الحرية، حيث تخاطب الأم ابنها فؤاد:

"الله يفتحها في وجهك يا أبوي.

هل كتبت الآية يا كبدي؟ هل كتبتها يا بعد روحي؟

نعم في عدّة محلات"(1).

نلحظ من خلال المقطع الحواري السابق حضور اللغة العاميّة على لسان الأمّ، ولعلَّ الكاتب يحاول أن يضفي على النَّص شيئا من الواقعية، فالأم امرأة قروية ليست متعلمة، وهذه اللغة العامية تتلاءم ومستواها التعليمي. كما أنَّ هذا الحوار أسهم في الكشف عن البعد الاجتماعي، والترابط الأسري لا سيما في المجتمعات الصغيرة/البحرين، مقارنة بالقاهرة التي سيذهب إليها الابن، ومن جانب آخر يقوم الحوار بتعرية بعض المعتقدات الخاطئة السائدة في المجتمعات البدائية، مثل المبالغة في الخوف من العين والحسد، والتعلّق بالتمائم والرُّقى.

وينبغي الإشارة إلى أنَّ تلك الأمّ الجاهلة، التي تتحدث باللغة العاميّة، نجدها في مقطع حواري آخر تتحدث باللغة الفصحى، إذ تقول محاورةً زوجها:

- "أبا ناصر. كيف تترك فؤاد يسافر بمفرده على الطائرة؟ ويعيش بمفرده في مصر؟
- فؤاد أصبح رجلا.
- رجلا؟ لايزال طفلا في الثالثة عشرة."(2).

فالأم التي قدّمها الحمد جاهلة تتحدث بالعاميّة، وتؤمن بالخرافات والأساطير، جعلها تتأرجح بين العامية والفصحى، وهذه من العيوب التي اقترفها الكاتب، إذ إنَّ حديثها باللغة الفصحى بالمقطع الثاني لا يتناسب وشخصيتها وتعليمها، لا سيما أنه قدّمها في المقطع الأول وهي تتحدث باللغة العاميّة، ومن هنا ندرك أنَّ الكاتب قد أطلّ برأسه وقفز ليتكلم هو لا الشخصية الروائية التي قدّمها. ومن زاوية أخرى، نلحظ أنَّ الكاتب قد استعاض عن السرد بالمقطع

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 22.

(2) المصدر نفسه، ص 22-23.

الحواري السابق ليحقق هدفًا يرمي إليه، وهو الكشف عن عُمُر البطل.

كما نلحظ الإخفاق نفسه عند الحمد في روايته "الشميسي" إذ طغى صوته على صوت شخصيته "موضي"، فممّا جاء على لسانها وهي تخاطب أخاها: "أنت طمل يا دحيّم... أنت حوسة وغرفتك حوسة... غرفة هشام لا تحتاج إلى أي جهد لتنظيفها وترتيبها، أما غرفتك... يا ساتر... تحتاج إلى بلدية كاملة"[(1)]. نلحظ في الاقتباس السابق الحضور الصارخ للغة العاميَّة المشبعة بالروح الشعبية وكناياتها وتشبيهاتها، على الرغم من أنَّ الفتاة نفسها تتحدث – في موضع آخر – بلغة عربية فصحى، تقول: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية"[(2)]. ومهما يكن من شيء فإنَّ المقطع السابق – وإن افتقر إلى ثبات اللغة – فإنه كشف عن أبعاد المكان ووصْف المشاعر، والترابط الأسري، بالإضافة إلى توقيع الكاتب على العادات والتقاليد مُمثَّلةً في إكرام الضيف والاحتفاء به أكثر من غيره.

وفي رواية العصفورية يتكئ القصيبي على الحوار بشكل لافت، بل إنَّ الرواية نهضت على الحوار من بدايتها حتى نهايتها، وليس في الرواية غير شخصيتين اثنتين جرى بينهما الحوار: الطبيب المُعالِج سمير ثابت، والبروفسور المريض بشّار الغول. ويمكن أن نكتفي بمقطعٍ حواريٍّ واحد؛ لنرى ما فيه من دلالات.

تنفتح الرواية بحوار بين الطبيب والبروفسور:

– "صباح الخير، يابروفسور.

– صباح الخير، دكتور ثابت.

ماشاء الله! ماشاء الله! صالون. وغرفة طعام. وغرفة نوم. ورفوف كتب. وكاميرات فيديو. وستيريو.

كل شيء بثمنه، كما قال المعلم رضا.

---

(1) الحمد، الشميسي، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

مين المعلم رضا؟

نفر ما يند؟

بتاريخ العصفورية ما سكن مريض بجناح.

أولا، يادكتور، أنا لست مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أنْ زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديًّا.

يجلس الدكتور سمير ثابت، ويفتح حقيبة أوراق منتفخة، ويخرج منها عدّة ملفات، وينظر إلى البروفسور:

نبلّش؟

قبل أن نبلّش أود أن أسألك كيف مات كميل شمعون. في حادث صيد؟

لا. مات موتة طبيعية"[(1)]

يلحظ المُحدِّق في هذا المقطع الحواري تعدُّد اللغات عند البروفسور، حيث تراوحت بين اللغة الإنجليزية، واللبنانية العامية والفصحى، ولعلّ الكاتب أراد من هذا التنوع أن يسم شخصيته بميسم الثقافة المتعددة؛ كي يقنع القارئ بأقوالها وأفكارها، ويضفي على نصّه مسحةً واقعيّة، لا سيما أنَّ شخصية البروفسور شخصية برجوازية موسوعية لا تدع عِلما أو فنًّا إلا وتتحدث عنه، بالإضافة إلى أنها شخصية ناقمة ساخرة تحمل رؤية تريد إيصالها. وبالمقابل نجد شخصية الطبيب سمير ثابت، ذات اللغة المتأرجحة بين الفصحى والعاميَّة اللبنانيَّة. إنَّ حضور هذه الشخصية بلغتها المحكيّة أسهم في الكشف عن المكان الذي لم يُصرَّح به في الاستهلال، وهو المصحة الكائنة في بيروت. بالإضافة إلى أنَّ وجود هذه الشخصية يمكّن القارئ من الاستماع إلى صوت آخر غير صوت البروفسور، وهذا هو حال المقاطع الحوارية، فهي تُسهم في تقديم وجهات نظر مختلفة. ولذا نرى القصيبي قد توسَّل بتعدد الأصوات وتنوّع اللهجات إلى استمالة القارئ، وإيهامه أنه أمام وجهات نظر متباينة، مما يضفي على النّص شيئا من الواقعية لأنَّهُ: "من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة، بدون أنْ نُعْطِيَهُ صداه، وبدون أن نكتشف كلامه هو. ذلك أنَّ

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 11.

الكلام (مختلطا بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يكيف حقيقة مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل"[1].

بيد أنَّ القصيبـــي وإن حاول إيهام القارئ بتعدد الأصوات مـــن خـــلال شخصية الطبيب وبالتالي إلى تعدد وجهات النظر فإنَّ الصوت المهيمن هو صوت البروفسور/المؤلف الضمني، فنحن إذن إزاء صوت واحد ورؤية واحـــدة، إذ لم يتجاوز دور الطبيب الاستماع وبعض التعليقات التي لا تُمثِّل رؤيـــة واضـــحة. ولعلّنا نقول، باطمئنان، إنَّ الكاتب أراد أن يوهم القارئ – من خـــلال فســـح المجال لصوت الطبيب – أنه أمام ديمقراطية سرديّة، ووجهـــات نظـــر مختلفـــة، والحقيقة التي يثبتها النّص خلاف ذلك، فلا صوت يعلو على صوت البروفسور، ولا رؤية سوى رؤيته. وعلـــى هـــذا فـــإنَّ عصـــفورية القصيبــــــي روايـــة مونولوجية/أحادية الصوت، ولا ترقى لأن تكون روايـــة بوليفونيـــة متعـــدّدة الأصوات.

كما نجد الحوار باللغة العاميّة المحكية في رواية "شقة الحرية" بين بطلها/فؤاد الطارف، عندما وصل إلى القاهرة، وسائق التاكسي/الأسطى محجوب:

"يا أسطى محجوب. اتوصى بالبيه. لحسن ضيف عندنا.

قبل أن يركب السيارة التفت فؤاد إلى الشيّال وسأله بقلق حاول اخفاءه:

كم الحساب من فضلك؟

خمسه جنيه. اثنين لمحسوبك. والباقي بقشيش"[2]

نلحظ في المقطع الحواري السابق أنَّ القصيبـــي قدّم القاهرة لا بوصـــفها مكانًا جغرافيا أو هندسيًّا مجرّدًا، وإنما بوصفها مكانًا مأهولا بمنظومة من العادات والتقاليد والقِيم، فقد عكس الحوار السابق الانتماء المكاني/القـــاهرة، إذ جـــاء باللهجة المصرية وبالأسلوب نفسه الذي يتحدث فيه سائقو الأجرة، بالإضافة إلى أنّه عكس مظاهر الكرم والتواصل الاجتماعي وطيبة أولئك الناس، ومما يؤكِّـــد

---

(1) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراســـات والنشـــر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص 104.

(2) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 27.

ذلك، مقطع حواريّ آخر بين هاتين الشخصيتين/فؤاد والأسطى محجوب سائق التاكسي:

"في الطريق، وقفا يتناولان ساندويتشات الفول التي يراها فؤاد لأول مرة في حياته. كانت ألذ من أي ساندويتشات أخرى أكلها من قبل. وأصرَّ الأسطى محجوب على الدفع:

– أنت ضيفنا يا بيه. لما ربنا يوعدنا ونزور الحجاز تبقى تعزمنا هناك"(1).

أمّا بالنسبة إلى توظيف تقنية الحوار باللغة الفصحى دونما تهجين فقد أتى في غير موضع من استهلالات الروايات المدروسة، فمنه ما جاء في رواية دنسكو:

"أيقظتِ البروفسورَ من أحلام اليقظة قبلةٌ رقيقةٌ على جبينه من كبيرة مستشاريه سونيا كليتور التي دخلت المكتب دون أن يحسّ بها.

همست في أذنه:

في ماذا تفكر أيها الرجل العظيم؟

أفكّر في الرجل العظيم الذي سيأخذ مني مقعدي.

لن يستطيع أحد أخذ المقعد منك."(2)

فنلحظ من خلال الحوار السابق الذي جرى بين المدير التنفيذي لمنظمة دنسكو بطل الرواية/البروفسور روبيرتو تشاينتي وكبيرة مستشاريه/سونيا كليتور– أنَّ لغة الحوار الفصيحة جاءت منسجمة مع المستوى الثقافي والمكانة السياسية لهاتين الشخصيتين، كما أنّ الحوار قد كشف عن طبيعة تلك الشخصيتين وما تحيكانه من مؤامرات. ومن زاوية أخرى قام هذا المقطع الحواري بوظيفة بنائيّة؛ إذ مهّد للحدث الرئيس الذي قامت عليه الرواية وهو التخطيط من أجل البقاء على كرسي إدارة تلك المنظمة.

وكذلك الأمر في الحوار الذي جرى بين بطل رواية "سعادة السفير" يوسف الفلكي/السفير الكوتي ووزير الدولة البريطاني عندما أتى السفير يستنجد بريطانيا وأمريكا للقضاء على زعيم النهروان/العراق، همّام بوسنين/صدّام حسين:

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص 30.

(2) القصيبي، دنسكو، ص 15.

- "ياعزيزي مايكل، إنَّ هذا الوحش البشري، همّام بو سنين، يلتهم الآن أكثر من مئة ضحية جديدة. لا شــك أنَّ أصــدقاءنا الأمــريكيين يشعرون بكثير من الرضا عن النفس.
- يوسف! لا تنفعل! دعنا نفكّر بهدوء.
- نفكّر بهدوء والإعدامات مستمرة في النهروان؟! نفكّر بهدوء والأمــل في حدوث إنقلاب يُوْدي بالطاغية يتلاشى؟ نفكّر بهدوء...
- قاطعه وزير الدولة:
- صديقك اللدود همّام استطاع البقاء حتى الآن لأنه كان، دوما، قادرا على التفكير بهدوء[1].

لا أجد حرجا حينما أقول: إنَّ الحوار السابق أضاء بنية النَّصّ العامة، وذلك من خلال التوقيع على الثيمة الرئيسة والحدث المحوري في الرواية، وهو: محاولــة الانقلاب واغتيال همّام بو ســنين زعــيم النــهروان/العــراق، الــذي غــزا الكوت/الكويت. كما كشف الحوار نظرة الآخر/الغرب للأنا/الشرق بما فيها من استعلاء، ووعودٍ زائفة. وقد جاء المعجم اللفظيُّ متناسبًا مع الحدث المــؤامراتي الاستخباراتي الانقلابــي (الوحش البشــري، يلتــهم، ضــحيّة، لا تنفعــل، الإعدامات، إنقلاب، الطاغية). ومما لا شك فيه أنَّ هذا المقطع الحواري أضــفى على السرد شيئًا من الحيوية مكّنت القارئ بأن يكون مشاركًا في النَّص بل جزءا منه، وذلك من خلال متابعته للأحداث واستماعه إلى وجهات نظر متعددة.

كما نجد الحوار باللغة العاميَّة المحكيَّة ممتزجًا باللغة الفصحى في أحد المقاطع الاستهلالية في رواية الكراديب، إذ يضعنا الكاتب أمام الحوار الذي جرى بــين السجين بطل الرواية/هشام العابر والسجَّان الجنديّ الأحول المخيف، وهذا نصّ الحوار:

- "اسمك يا مسجون...

وجفل هشام عند سماعه صوت الأحول...

- هشام... هشام إبراهيم العابر

---

(1) القصيبــي، سعادة السفير، ص 16-17.

- عابر من الدنيا إن شاء الله

قال الرجل ذلك، وأخذ يضحك، كاشفا عن أسنان حادة مفرَّقة، ثم عـــاد إلى ملفه وهو يقول:

- سلمنا ما معك... أمتعة، نقود... كل ما في حوزتك.
- لم يفهم هشام أول الأمر، أو أنه أراد التأكد مما يريد الرجل، فقال:
- أرجو المعذرة... ماذا؟

وبقرف ونفاذ صبر، نخر الأحول وهو يقول بحدة:

- هل أنت حمارٌ؟.. ما تتكلم عربـــي؟ سلمنا ما معك من حاجيات... لا تخف، سوف ترد إليك حين تخرج.

ثم وهو يضحك بسعادة غريبة:

- هذا إنْ خرجت.

وفي مقطع آخر يقول السجان للسجين:

- الود ودي أن تقطّع أيديكم... ولكن الله يعز الحكومة.

ويقول أيضا للسجين:

- هل أنت أطرش أم غبـــي؟.. قلت الحذاء والنظارة. هيا اخلعهما"[1].

إنَّ اللغة في المقطع الحواري السابق تمثِّل اللغة الآمـــرة المتســـلِّطة (لغـــة السجون)، تلك اللغة الديكتاتورية المهيمنة التي تروم إقصاء أية لغة أخرى غير لغتها، فهي لا تحفل بأيِّ لغة أخرى تخالفها سواء أكانت هذه المخالفة علـــى مستوى القول أم الفعل أم الأيديولوجية، كما أنّها لغةٌ تفتقر إلى الديمقراطيـــة، والاستماع إلى وجهة نظر الآخر. إنها لغة تفرض نفسها بالحديد والنّار؛ لأنهـــا لغة السُلطة، لغة الآمر إذ "يقتضي منا الكلام الآمر أن نعترف به وأن نتمثّله... فالكلام الآمر ينتمي للمحرَّم"[2] بحسب تعبير ميخائيل باختين. ولعلَّ الممثِّـــل لهذه اللغة المتسلِّطة الآمرة في المقطع السابق من الرواية هو صـــوت الســـجَّان الأحول، الذي قدَّمه لنا السَّارد في مقطعٍ آخر بصـــفاتٍ تنســـجم ووظيفتـــه

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 13-15.

(2) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ص 109.

السلطوية القاسية، فهو "قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمـرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه"[(1)]، فهذه الشخصية كفيلة بـأن تُرعب السجناء من مجرَّد النظر إليها، فضلاً عن أن ترميهم بقذائفَ من الشتائم والإهانات. فمن هنا يصوِّر لنا الحمد الصراع الأبدي بين السجين والسجَّان، وما يحدث في السجون السياسية من تعذيب جسديٍّ ونفسـيّ مـن خـلال استخدام اللغة كأيقونةٍ دالَّةٍ على هذا العذابً النفسي، فلا نكاد نرى في قاموس السجَّان إلا المفردات القاسية البذيئة، فها هو السجَّان يخاطب سجينه وينعتـه بأقبح النعوت: (الحمار، الأطرش، الغبـي، الود ودّي أن تقطّـع أيـديكم، يقولون إنهم سياسيون!... بلا سياسيين بلا زفت، إنَّ الحكومـة أعزهـا الله تقدِّرهم أكثر من اللازم). بل نجد سقف الألفاظ البذيئة الجارحة يرتفع إلى ما هو أعظم من ذلك فيما بعد الاستهلال حينما يُقاد السجين/هشام إلى غرفـة التحقيق فيقال له: "على مين هادا الكلام يا (... عبـارة في منتـهى البـذاءة والقُبح) قرفتونا في عيشتنا الله يقرف عيشتكم أكثر ما هي مقروفة... والله لولا الدولة أعزها الله، لدفنتكم أحياء في المزبلة اللي جنبنا"[(2)]. وبالإضافة إلى معاناة السجين السياسية، وما يجده من قسوة وإذلال فإنَّ الكاتب، ومن خلال اللغة، يكشف عن حال السجَّان وكيف أنه امتزج بالسُّلطة، وأصبح العبد المطيع لها، لذلك نلحظ هذا السجّان لا يذكر الدولة إلا ويعقبها بجملة دعائيـة "أعزّهـا الله"، بل إنَّ هذا السجَّان قد تجاوز حدود المطلوب إخلاصًا منه وتفانيًا لتلـك السلطة التي ربما لم تكلّفه بكل هذه الأمور، فقد يكون هذا التلـذذ بتعـذيب الآخرين عائدا إلى حالة نفسيّة يعيشها هذا السجّان.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الاستهلالات في الروايات السـعودية المدروسـة لا سيَّما بعض روايات الحمد لم تخلُ من بعض المخالفات الشرعيَّة التي أحببـتُ أن أتوقَّف عندها، خاصَّةً إذا كانت الألفاظ فيها إساءةٌ للذات الإلهيـة أو الرمـوز الدينية كالملائكة والأنبياء عليهم السلام. ومن ذلك ما جاء في روايـة شـرق

(1) الحمد، الكراديب، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 92.

الوادي؛ إذ يقول: "وهل يملك الله الخيار في {ألاَّ يكون[1]} إلا خالقا"[2]. ففي هذا المقطع إساءة صريحة في حق الذات الإلهية، وسوء تأدُّب معه سبحانه وتعالى، فالله يملك الخيار في كل شيء وهو القادر على كل شيء، المتحكِّم في كل شيء. ومما يثير الدهشة والغرابة أنَّ الكاتب قد جاء بهذا المقطع في سياق – في الأصل – لا يصحُّ أن يقحم لفظ الجلالة فيه، سبحانه وتعالى، فقد قرنه بمخلوقاتٍ هو خالقها، ولستُ أراها إلا سفسطة وفلسفة ساذجة اجترحها الكاتب، إذ يقول: "كلا، ليس صحيحا أنَّ الخيار مازال بيدي، إذ هل يملك المتعلِّم خيارا في أن يكون جاهلا، وهل يملك الله الخيار في أن لا يكون إلا خالقا، وهل يملك الشيطان الخيار في {ألاَّ} يكون إلا وسواسا خناسا، بل هل تملك البعوضة إلا أن تمتص الدم، والنحلة إلا أن تصنع العسل، والذبابة إلا أن تقع على البراز؟... طبيعة الأشياء قدرها، وقدرها طبيعتها."[3]. إنَّ الكاتب، من خلال هذا المقطع، اقترف أمرين خطيرين، أولهما: الإساءة إلى الذات الإلهية أو سوء التأدب مع الله في أقلّ الأحوال؛ فقوله: أنَّ الله لا يملك الخيار إلا أن يكون خالقا، تفضي إلى أنَّ صفة الخلق جاءت من غير إرادة وفُرضت على الله فرضا – تعالى الله عن ذلك علوًّا كبيرا – ثم إننا لو سلّمنا جدلا بخطأ تأويلنا، وتعسُّفِنا في حمل كلام الكاتب، تُرى هل تساؤل الكاتب بهذا الأسلوب: "وهل يملك الله الخيار" يصحّ في جناب الله؟!، ثم تمتدّ تساؤلات الكاتب إلى أن يقول: وهل تملك الذبابة إلا أن تقع على البراز؟ فهل يصحّ إيراد جناب الله في مثل هذه السياقات المقزّزة، بل وعطفه هذه الجمل على الجملة التي يتحدث فيها الكاتب عن ذات الله؟!. وثانيها: أنَّ الكاتب – على المستوى العقلي والمنطقي – قد ناقض نفسه بنفسه؛ حيث يُثبت شيئا ثم يعود لينفيه، فمادام مُقرًّا بأن المخلوقات خاضعةُ لمشيئة الله وقدرته، وأنَّ الله هو صاحب المشيئة والقدرة والإرادة، فكيف يأتي الكاتب ويتساءل: وهل يملك الله الخيار في أن لا يكون إلا خالقا؟ وكأن

(1) وردت في النص الأصلي (أن لا)، وفي ذلك مخالفة لقواعد اللغة.

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

الكاتب يريد أن يقول: إن الله لا يملك الخيار في أن لا يكون خالقــا! فنقــول للحمد: إنَّ الله يملك الخيار في كل شيء، وليس لك أن تُقحم ذات الله في مثل هذه الفلسفات والهرطقات. ومما يجدر بيانه، أنَّ كثيرا من الكُتّاب عنــدما يُــردّ عليهم ويُنتقدون، يبرّر هؤلاء الكُتّاب قائلين: إنَّ مقالاتهم لا تعني كذا وإنما تعني كذا، ويطلب منّا هؤلاء الكُتّاب أن نترفّق بهم، وأن نحمل كلامهم على محملــه، ونحن كذلك نطالِبهم بأن يبتعدوا عن الشبهات، وأن يتأدّبوا في كتاباتهم لا سيما إن تعلّق الأمر بذات الله سبحانه وتعالى.

وفي استهلال رواية الكراديب يصف الكاتبُ السجنَ، ويصوِّر حالــة الخوف التي انتابت بطل الرواية، يقول السارد: "ولكن حتى الملائكة اختفت في هذه اللحظة، ويبدو أنها نفسها تخاف الدخول إلى هذا المكان، وليس إلا الرعب والسكون والانتظار..."[1]. ويبدو لمن ينعم النظر في المقطع السابق أنَّ الحمد قد خرج عن دلالة الموقف وحقيقته كمــا ورد في القــرآن الكــريم والأحاديث النبوية، فقد كانت الملائكة نموذجًا للشجاعة والقــوة والبــأس بوصف الله لها في كتابه: (عَلَيْهَا مَلائِكَةٌ غِلاظٌ شِدَادٌ لا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ)[2]. ولعلَّ الحمد أراد من ذلك الوصف زيادة المبالغة في الخوف من ذلك المكان/السجن لدرجة أنَّ الملائكة وهي ملائكة تخافه، ولكنَّ ذلك لا يسوِّغ له ألبتَّة الانتقاص من الملائكة حتى وإنْ كان هذا القول علــى سبيل المجاز.

ولا يفوت القارئ أن يلحظ كثرة الأخطاء اللغوية في الروايات الســعودية المختارة من خلال ما ورد في استهلالاتها. ولعلِّي أوافق الباحثة "منى المديهش" في دراستها "لغة الرواية السعودية 1400–1420هــ، دراسة نقدية" وأحذو حذوها في عدم وضع تصحيحات في الهامش لهذه الأخطاء (النحوية والإملائية واللغوية والترقيمية) في النصوص المنقولة، نظراً لكثرة هذه الأخطاء، وتعددها وتنوعها في النص الواحد، فقد رأت، في دراستها لروايات سعودية أخرى، أن تتبُّعَها سيحيل

(1) الحمد، الكراديب، ص 19.

(2) سورة التحريم، الآية 6.

حواشي البحث إلى ما يشبه تحقيق المخطوطات"[1]. ومن خلال دراستنا وجدنا أنَّ الأخطاء أكثر ما تكون في همزات القطع والوصل، وكـذلك في "التـاءات المربوطة" بالإضافة إلى بعض الأخطاء اللغوية والنحوية.

ولعلّي أخلص في النهاية إلى أنَّ الحوار- المتموضع في الاسـتهلالات - ذو أهميةٍ جوهريَّة في الرواية السعودية، فهو من أبرز التقنيات السَّردية التي اتَّكأ عليها الروائيون السعوديون للتعبير عن الذات، وعن الوعي الجماعي بما يحملـه مـن تناقضاتٍ وإشكالات وأيديولوجيات، كما أنَّه كشف عن طبيعة الشخصـيات وملامحها وانتماءاتها، وزيادة على ذلك قام الحوار بوظيفة بنائية من خلال التمهيد لما سيأتي من أحداث، بالإضافة إلى إسهامه في تأدية بعض الوظائف الفنية، مثل: تبطيء السَّرد ومسرحته وكسر رتابته. وينبغي الالتفات إلى أنَّ المقاطع الحواريـة تزيد من حيوية السرد مما يجعل القارئ عنصرا فاعلا ومشاركا في النَّص؛ ذلـك أنه لا يستمع إلى صوت واحد ورؤية واحدة، وإنما يستمع إلى أصوات متعـددة وبالتالي إلى وجهات نظر مختلفة.

## 2.3 التناص

يُعَدُّ التناصُّ ظاهرةً أدبيةً فنيةً قديمة، اختلفت مسمياته باختلاف العصـور والأزمان والرؤى. فقد عبّر عنه القدماء بمسميات متعـددة منـها: الاقتبـاس، التلميح، التضمين، السرقة... إلخ. أمّا في العصر الحديث فقد ظهرت إلى جانب مصطلح التناص عدَّة مصطلحات منها، "المتعالي النصّي، التفاعل النصي، التعالق النصي، ومصطلح "النص الغائب/التداخل النصي"[2].

---

(1) المديهش، منى، لغة الرواية السعودية (1400 -1420هـ)، دراسـة نقديـة، رسـالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1425هـ. مقدمة الرسالة (د.ر).

(2) بلعابد، عبد الحق. عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 34. وانظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربـي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 98. وانظر محمد مفتاح. تحليـل الخطـاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربـي، الـدار البيضـاء، ط4، 2005، ص 121. وانظر محمد، بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعـة والنشر، بيروت، ط2، 1985م، ص 251.

ولعل من نافلة القول أن نذكر أنَّ "جوليا كريستيفا" تُعَدُّ أوَّلَ مَن أطلق هذا المصطلح "التناص"[1]. وقد عرّفته بأنّه "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2]. كما عرَّفه محمد مفتاح بأنَّه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3].

يميّز لوسيان ديلنباخ بين نوعين من التناص: التناص الخارجي والداخلي أو العام والمقيد حسب ريكاردو. ففي التناص الخارجي نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكُتّاب. وفي التناص الداخلي نجد أننا أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض[4].

لعلِّي أكتفي بهذه المقدمة اليسيرة عن "التناص" التي لا تعدو أن تكون استعراضًا لهذا المصطلح، فليست هذه العجالة معنية بتتبع مفهوم التناص والتنظير له، بمقدار ما تُعنى بأشكال التناص على وفق ورودها في الاستهلال السَّردي في الروايات المختارة، سواء أكانت تناصاتٍ دينية أم أدبيَّةً أم تاريخيَّة.

### 1.2.3 التناص الديني:

ويقصد به "تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي، وتؤدي غرضًا فكريًا أو فنيًا أو كليهما معا".[5]

---

(1) أنجينو، مارك. التناصيّة، ترجمة وتعليق: محمد خير البقاعي، مجلة علامات، المجلد 5، الجزء 19، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة 1416هـ- مارس 1996م، ص 131.

(2) كريسطيفا، جوليا، علم النص، ت: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م، ص 21.

(3) مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص 121.

(4) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 94-95.

(5) الزعبي، أحمد. "التناص نظريا وتطبيقيا"، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م، ص 37.

لا يكاد يخلو استهلال من استهلالات روايات الحمد والقصيبـي مـن تناصٍّ دينيٍّ، سواء أكان ذلك من خلال استدعاء آيات من القرآن الكـريم، أم من خلال استدعاء أحاديث نبويّة شريفة، وقد بدا التناصّ الـديني هـو الأكثر حضورًا من بين التناصّات الأخرى؛ وهذا عائـد فيمـا يبـدو إلى أنَّ "وجود الروائي في الأراضي المقدسة له أثر كبير في التوجه الـديني لديـه أثناء الكتابة، وإن كان في اللاوعي، فهو على ثقة أنَّ أقصر الطرق لإقنـاع المتلقي العربـي بوجهة نظره هو التناص الديني المتمثل معظمـه في القـرآن والسنة"[1].

وظاهرة التعالق القرآني تنماز بها الثقافة السعودية عن بقية الثقافات العربيـة الأخرى؛ ذلك أنَّ الجزيرة العربية هي مهبط الوحي، وأرض الحرمين، ووجـود هذه الأمكنة المقدّسة – لا شك – يضفي على المجتمع شيئا مـن الخصوصـية الدينية، بيد أنَّ استدعاء النصوص الدينية من لدن الروائيين السعوديين لا يعني أننا أمام أعمال سردية تنطلق من رؤية إسلامية، وتصوّر أخلاقي، فثمة أعمال روائية تتكئ على تقنية التناص الديني وهي أبعد ما تكـون عـن الأدب الإسـلامي، وأخرى تخلو من التناصات الدينية وهي تحمل رؤية إسلامية عميقة. وقد اختلفت مناهج الروائيين السعوديين في توظيف التراث الديني، بالإضـافة إلى اتخـاذهم مواقف متباينة تجاه هذا التراث.

يتّكئ الحمد في غير رواية على النص القرآني، ففي رواية الكراديب يصوّر السارد حالة البطل حينما تمّ اعتقاله: "ثم خرج وتبعه الجندي الآخر، وصـوت البوابة الفولاذية يعلن نهاية المخاض، وبداية حياة علمها في لوح محفـوظ عنـد أصحاب الأمر هنا"[2]. نلحظ في المقطع السابق استحضارًا لقول الله تعـالى، في سورة البروج: "فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ"[3].

---

(1) المرِّي، نوره. البنية السَّردية في الرواية السعودية: "دراسة فنية لنمـاذج مـن الروايـة السعودية"، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، 1429هـ– 2008م، ص 226.

(2) الحمد، الكراديب، ص 18.

(3) سورة البروج، الآية 22.

لعلَّ الكاتب في استدعائه هذه الآية الكريمة - وإن لم يقتبسها مباشـــرة - يحاول الإمعان في الكشف عن المعاناة النفسية التي كان يعيشها بطـــل الروايـــة هشام العابر عندما أُودِعَ في سجن الكراديب، ناهيك بتقصّده إدخال القارئ في أجواء غريبة غير معلومة النهاية والمصير، فالسجانون هم الآمـــرون النـــاهون في ذلك المكان، وهم العَالِمونَ بما سيحدث. كما أنَّ المتتبع لآيات سورة الـــبروج، التي سبقت الآية المذكورة، يلحظ أنها جاءت في سياق الحديث عـــن فرعـــون، مدَّعي الألوهية ورمز البطش والجبروت، ما يشي بأنَّ البطل لا يرى في السجَّان إلا فرعونَ آخر، بادِّعائه علم الغيب وجبروته وبطشه.

وفي رواية شرق الوادي يستدعي الحمد النصّ القرآني، إذ يقـــول الســـارد البطل: "<وهأنذا>[1] اليوم وقد اشـــتعل الـــرأس شـــيباً، وأخـــذ ظهـــري ينحني..."[2]. فقد تعاقبت السنون على البطل السَّارد/جابر السدرة، وكبر سِنُّه، وذهبت أربعون سنةً من حياته وحياة زوجته سدى، وهو يريد الآن أن يكتـــب حكاية جدِّه التي عرفها في المخطوط، تلك الحكاية المليئة بالمغامرات والـــتغيرات والانحرافات، حكاية جدّه الذي لم يضع عصا الترحال، فانتقل من مكـــانٍ إلى آخر بحثًا عن الشخصية المؤسطرة/سميح الذاهل، إنَّ هذه الرحلة المضنية، والعذاب الذي لقيه جابر، والسنوات التي ضاعت سدى، كل ذلك تختزله آية في القـــرآن جاءت على لسان النبـــي زكريا عليه السلام: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾[3]. إنَّ امتصاص هذه الآيـــة يأتي بنعوت تتلاءم وهذه الحياة البائسة التي عاشها البطل، حيث انتشار الشـــيب في الرأس، ووهن العظم، وانحناء الظهر. فلما أراد الكاتب أن يصور ذلك لجأ إلى قوله تعالى على لسان زكريا عليه السلام: إني وهن العظم مني واشتعل الـــرأس شيبًا. ولعلَّ في استدعاء هذه الآية القرآنية التي جاءت على لسان زكريا - كما أسلفت - ما يتناسب والحالة النفسيَّة التي يعيشها السَّارد/البطل، فالنبـــي زكريا،

---

(1) وردت في النصّ الأصلي (وهاأنذا).

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 8.

(3) سورة مريم، الآية 4.

عليه السَّلام، ينيب إلى ربِّه، ويشكو إليه ضعفه وعجزه وقلة حيلته، لعلَّ الله أن يرحمه، ويرزقه بالولد الذي يقوم على شؤونه، وقد استجاب الله دعوته ورزقه بيحيى. وكذلك بطل الرواية/جابر السِّدرة يظهر حزنه على مرور العمر، ويشكو من الكِبَر بعد تطوافه في بقاع الأرض بحثًا عن سميح الذاهل الذي أذهل جدَّه من قبل، فلم يعثر الجدّ ولا الحفيد على سميح الذاهل. إنَّ النبي زكريَّا – ولا مقارنة أصلا بينه وبين هذه الشخصية باعتباره نبيا كريما اللهم إلا في حالة الحزن والعجز البشري – قد خاطب ربه، وأظهر له ضعفه، ودعاه أن يرزقه ولدا، بينما نجد السَّارد/البطل يخاطب نفسه، ويلومها على ضياع العمر بحثًا عن سراب مزعوم، وجلّ مطلبه في هذا العمر الكهولي، كما جاء على لسانه: "أن أكتبَ كل تلك الأسرار التي عرفتها من مخطوط جدِّي رحمه الله"[1]، على الرغم من أنّه في حاجةٍ إلى الولد، فيقول عن زوجته زهرة "زهرتي التي ضحّت بالاستقرار والأطفال، وكل ما يطيب للأنثى في بلادي، ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب، بيد عجوز غريب"[2]، وحاجته للولد كحاجة النبي زكريَّا، عليه السَلام، إلاَّ أنّه آثر إكمال مسيرة جدِّه، وكتابة حكايته على الظفر بالولد، لذلك كانت الشيخوخة مصدر خوفه، إذ هي العائق له – كما يقول – عن المعرفة وكتابة تلك الحكاية.

وفي رواية جروح الذاكرة يستدعي الكاتب آية قرآنية، واصفًا بطلة الرواية وهي تتقلّب على فراشها بحثا عن النوم، ولكن دون جدوى. يقول السارد العليم متحدثا عنها: "تقلبت ذات اليمين وذات الشمال"[3]. إنَّ هذا المقطع السردي السابق يتعالق مع الآية القرآنية التي تناولتْ قصة أهل الكهف في قوله تعالى: "وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ"[4]. إنَّ تقليب الله أجساد هؤلاء الفِتية الذين ضربَ على آذانهم في الكهفِ سنين عددا – كما هو معروف – قد جاء

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 7.

(3) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

(4) سورة الكهف، آية 18.

لحكمة تقتضيها معجزة الله بحيث يبقون على حالهم، إذ من خلال تحريك أجسامهم يمنة ويسرة تبقى هذه الأجساد كما هي دونما تغيُّر. أمّا تقلُّب بطلة الرواية – وهي واعية – فإنه يرمز إلى الحالة النفسية التي كانت تعيشها، فهي تتقلّب محاوِلةً النوم، ولكن دون جدوى، إذ لم تسمح لها الذكريات المؤلمة أن تنام. إنَّ وظيفة هذا المقطع المُتعالِق مع الآية القرآنية ترتبط بالمعنى الكلي للرواية، وتتصل بقصة بطلة الرواية وتتصادى معها، فبطلة الرواية طفقت تتقلّب على فراشها نتيجة تذكّرها، وحزنها على أيامها التي مضت في الرياض مدينة التغيّر والانفتاح والصخب – بعد أن انتقلت من القرية إبان الطفرة النفطية وما صاحبها من تغيّرات. كما أنَّ امتصاص هذه الآية/التقلُّب يُعدُّ تكثيفا واختزالا لقصة بطلة الرواية التي تقلّبت على فراشها حُزنا وتفكيرا كما تقلّبت حياتها بين المدينة بانفتاحها وصخبها وضياع كثير من القِيم فيها، وبين القرية بهدوئها ومحافظتها والتزامها. ومما يجدر الإشارة إليه أنَّ تقلُّب أصحاب الكهف كان لمعنًى إيجابيّ بخلاف تقلُّب بطلة الرواية الذي حمل معنًى سلبيا، إذ كان سببه الحزن والمعاناة التي كانت تعيشها بطلة الرواية، فالكاتب، إذن، أفاد من التراث بطريقته، فقد انزاح عن المعنى الأصلي الإيجابي ليعبِّر به عن حالة سلبيّة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الكاتب حينما يستدعي نصًّا دينيًّا لا يلزم أن يكون هذا الاستدعاء حرفيًّا كما ورد في النّص الأصلي، بل قد يأتي الاستدعاء بطريقة غير مباشرة، بحيث ينتزع الكاتب المعنى المراد من النَّص الأصلي ثم يسكبه في خطابه الروائي، كقول الحمد، في روايته جروح الذاكرة، متحدِّثًا عن أهل قرية الشخصية المحورية/لطيفة: "ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن، مجرد شمس تشرق وأخرى تغرب، وبينهما قمر يظهر هلالا وينتهي محاقًا بعد أن يكتمل بدرًا. يولد ويكتمل ثم إلى النقصان يسير، وكان الله بعباده لطيفا"[1]. ففي المقطع السابق استحضار لقول الله تعالى: (الله لطيف بعباده)[2]، فالكاتب هنا لم يقتبس الآية الكريمة اقتباسًا حرفيًّا، وإنما اقتطع المعنى

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 15.

(2) سورة الشورى، الآية 19.

ووظّفه في خدمة السياق الذي يتطلبه الموقف، فالسارد يتحدث عن أهل قريةٍ بسطاء بدائيين يغلب عليهم الجهل واللامبالاة، ولا تعني لهم التواريخ ودوران الشمس والقمر شيئًا، لذلك تطلّب الموقف لطف الله بأهل تلك القرية. ومن جانب آخر يرصد هذا المقطع مفارقة جليّة، فالحياة في القرية حياة بدائية تفتقر إلى الأجهزة التي ترصد الوقت؛ مما أفضى إلى عدم العناية بالوقت، بخلاف الحياة في المدينة التي تنماز بالتطور والحضارة.

أما في رواية "ريح الجنة" فلا تكاد تخلو صفحة من تناصٍّ ديني، سواء أكان هذا التناصّ باستدعاء آيات قرآنية أم أحاديث نبويّة. ولعلَّ إمعان الكاتب في استدعاء النصوص الدينية بهذا الشكل اللافت يعود، فيما يبدو، إلى طبيعة هذه الرواية وخصوصيتها، فهي مبنية منذ البداية وحتى النهاية على إيقاع الصراع بين الأنا والآخر، بين مُنفّذي العملية وأمريكا، حيث قام هؤلاء الشباب بغزو أمريكا بما يُعرف بحادثة الحادي عشر من سبتمبر.

يُعلن النّص ابتداءً – من خلال عتبة العنوان – اتكاءه على تقنية التناص، أو المناصّ كما يسمّيه جيرار جنيت، وهو الذي "نجده حسب تعريف جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر..."[(1)]. فعنوان الرواية "ريح الجنة" يحيل إلى قصة الصحابي الجليل "أنس بن النضر رضي الله عنه" حينما قال: "إنِّي أجد ريح الجنة دون أحد..."[(2)]. إنَّ هذا الامتصاص يُعدُّ رافدًا من روافد الرؤية العامة التي يتكفّل المبنى الحكائي بالكشف عنها لاحقا. فالرواية – كما أشرنا سابقا – تتحدث عن وقعة الحادي عشر من سبتمبر، حيث شنَّ شبابٌ من المسلمين العرب هجومًا كبيرا على أمريكا في عقر دارها. ودون الخوض في تفاصيل هذا الحدث، يُدرك من يرصد مقاطع الرواية من جهة، والآيات القرآنية التي ضمّنها الكاتب نصَّهُ من جهة أخرى، أنها لا تخلو من تهكّمٍ وسخرية، وأنَّ الكاتب إنما استدعى هذه الآيات على سبيل الإدانة لهؤلاء الشباب. يقول السارد متحدثا على لسان أحد

(1) يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 97.
(2) رواه البخاري، كتاب المغازي، باب غزوة أحد، رقم 4048.

هؤلاء الشباب – في لحظة مناجاةٍ وحديث مع النفس – وهو في الطائرة قبل تنفيذ العملية: "سيكون هو ورفاقه في عالم آخر، في جنة النعيم، حيث حور العين ولحم طير مما يشتهون، وأنهار من خمر لذة للشاربين، وعسل مصفى، ولبن لم يتغير طعمه، وماء غير آسن..."[1].

إنَّ من ينعم النظر في رواية "ريح الجنة" يجد أنَّ الكاتب قدّ استلهم الكثير من النصوص الدينية، سواء أكانت من القرآن أم السُنّة بغية السخرية والإدانة لأولئك الشباب، وكأنَّ النّص أراد أن يقول: إنَّ هؤلاء الشباب لم يُنزلوا تلك الأدلة الدينية إنزالا صحيحا على أرض الواقع، ولعل في اختيار عنوان الرواية ما يدلّ على ذلك، حيث اختار الكاتب "ريح الجنة" عنوانًا لروايته، فثمة موقف يطرحه الكاتب في المبنى الحكائي يناقض ما يحيل إليه العنوان، ولا تقتصر المفارقة على العنوان وحده، إنما نجد تناغمًا ما بين العنوان/ريح الجنة والنص كله الذي يكشف أن استدعاء هذه العبارة الدينية إنما هو على سبيل إدانة أولئك الشباب الذين قاموا بغزوة الحادي عشر من سبتمبر. بالإضافة إلى أنَّ المدخل الذي ابتدأ به الحمد روايته يُفصح عن رؤيته وقناعته، إذ يقول: "إلى المسافرين إلى الجنة.. أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون... هل تعلمون فعلا إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانبا وفكِّروا... فكِّروا فقط، إن بقي مجال للتفكير.."[2].

أمّا استدعاء الآيات القرآنية استدعاءً حرفيا فنجده في غير موضع، ومن ذلك ما جاء في رواية شقة الحرية، حينما أمرت الأم ابنها فؤاد أن يكتب آية من القرآن لكي يُحفَظ بها، يقول السارد العليم على لسان الأم: "أمّه لا تترك أحدا يسافر إلا بعد أن يكتب على الجدار الآية الكريمة: إنَّ الذي فرض عليك القرآن لرادّك إلى معاد"[3]. نلحظ من خلال استدعاء الآية السابقة إمعان الكاتب في التوقيع على عادة مهيمنة في المجتمعات القروية، وهي التعلّق بالتمائم والرُقى وبعض الخرافات، فضلا عن أنَّ هذا الامتصاص قد أتى للتخفيف من الحزن

(1) الحمد، ريح الجنة، ص 11.
(2) الحمد، ريح الجنة، مدخل الرواية.
(3) القصيبي، شقة الحرية، ص 22.

الذي تشعر به الأم بسبب حلول سفر ابنها إلى خارج البلاد.

أمَّا الضرب الثاني من التناصات الدينية فيتمثّل في الأحاديث النبوية التي تُستدعى في الروايات السعودية المدروسة، لا سيما في استهلالاتها. وقد اتكأ الحمد على بعض الأحاديث ووظّفها، مستثمرا ما تحمله من دلالات وإيحاءات، لخدمة نصوصه الروائية.

ففي روايته "شرق الوادي" يتحدَّث السَّارد/البطل عن جدِّه قائلا: "رحم الله جدي، فقد كان في أيامه الأخيرة يكثر من دعاء: "ياحي ياقيوم يا بديع السموات والأرض يا ذا الجلال والإكرام لا إله إلا أنت برحمتك نستغيث أصلح لنا شأننا كله، ولا تكلنا إلى أنفسنا طرفة عين، ولا إلى أحد من خلقك".[1]، وهو استحضار صريح لما جاء في الحديث النبوي من قول النبي عليه السلام: "يَا حَيُّ يَا قَيُّومُ بِرَحْمَتِكَ أَسْتَغِيثُ أَصْلِحْ لِي شَأْنِي كُلَّهُ، وَلا تَكِلْنِي إِلى نَفْسِي طَرْفَةَ عَيْنٍ..."[2]. فالجدّ صاحب المخطوط الغريب قد جاب البلاد عرضًا وطولا، ومارس الجنس مع الغربيَّات، وشرب الخمر، وضرب بالمبادئ والأخلاق عرض الحائط، وهذا ما كشف السياق الروائي عنه، لذلك نراه في آخر عمره يكثر من هذه الأدعية، ما يشي بندمه على ما فرَّط في جنب الله يوم أن كان شابًّا. كما أنَّ استدعاء مثل هذه الأدعية يضفي على النَّص شيئا من الواقعية، فمن المتواضّع عليه في المجتمعات لا سيما المجتمعات القروية إقبال كبار السنّ على هذه الأدعية وتكرارها صباح مساء، بالإضافة إلى أنَّ هذه الدعوة قد جاءت في سياق فلسفة البطل/الحفيد، للحقيقة والوهم إذ يقول: "وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون"[3]، ولعلَّ الكاتب في إيراده لهذا الحديث – لا سيما بعد هذا السياق – يحاول أن يرصد مفارقة عمادها الجدّ والحفيد، الراحة والتعب، فالجدّ لم يعد يحفل بشيء سوى الآخرة،

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 8-9.

(2) مستدرك الحاكم، كتاب الدعاء والتكبير والتهليل والتسبيح والذكر، حديث رقم: 2000.

(3) الحمد، شرق الوادي، ص 8.

بينما يظل الحفيد الفتى في صراع مع نفسه، وحيرة بين الحقيقة والوهم..

ومن نماذج التعالق النصي مع الحديث الشريف ما جاء في رواية "ريح الجنَّة" إذ يقول السَّارد: "خمسة من المسافرين كانوا في غاية الحماسة والسرور والترقب أيضا، فهم مسافرون إلى ما هو أبعد من كاليفورنيا، وما هو أمتع من كاليفورنيا، حيث لا أذن سمعت، ولا عين رأت، ولا خطر على قلب بشر"[1]. فثمة استحضار للحديث الشريف: "أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قال: "قال الله عز وجل: أعددْتُ لِعبادي الصالحينَ ما لا عَيْنٌ رأتْ، ولا أُذنٌ سمعتْ، ولا خَطَرَ على قلبِ بشر."[2]، فالكاتب يصوّر مشهد اختطاف الطائرة من لدن الشباب الذين عزمواً على تنفيذ غزوهم/عملية الحادي عشر من سبتمبر، وقد وظّف الكاتب هذا الحديث الشريف إمعانًا منه في إدانة أولئك الشباب والسخرية منهم، ولكي يضع المتلقي أمام وجهة نظر هؤلاء الشباب، وحججهم التي ارتكزوا عليها، وأنَّ مطلبهم هو الجنة التي استعجلوها ليروا ما لم ترَ أعينهم، وما لم تسمع آذانهم، وما لم يخطر على قلوبهم. إنَّ إدانة الكاتب لهذه الحادثة، ومحاولته إقناع الآخرين بوجهة نظره، قادته إلى شيء من المفارقة والمبالغة، فمما جاء على لسان السَّارد/الكاتب في حديثه عن هؤلاء الشباب: "أخرج الشابان شفرات حادة، وأمسكا بالمضيفتين، فجز أحدهما عنقها وهو يكبِّر ويأخذ خاتما ذهبيا كانت تضعه في خنصر يدها اليسرى، فيما أمسك الآخر المضيفة الثانية واتجه بها إلى القمرة، وقد وضع شفرته على عنقها بيده اليمنى، فيما كانت اليد الأخرى تمسك بها من شعرها..."[3]. ولعلَّ في ذلك شيئًا من المبالغة المقصودة من الكاتب، إذ إنَّ هؤلاء الشباب الذين يطلبون الجنَّة، كما يقول، لِمَ يقومون بقتل النساء دون أن يبدين أيَّة مقاومة؟! ولعلَّ في ذلك إيماءةً من الكاتب أنَّ هؤلاء الشباب إنّما يقتلون من أجل القتل؛ لذا جاءت صورة الجنَّة – وإن كانت

---

(1) الحمد، ريح الجنة، ص 10.

(2) مدغمش، جمال عبد الغني. الأحاديث القدسية، دار الإسراء، عمان، ط1، 2003م، ص 36.

(3) الحمد، ريح الجنة، ص 11-12.

منتزعة من الحديث الشريف – مفعمة بالإدانة والسخرية من هؤلاء الشـباب، فمرَّة أخرى يقلب الكاتب الدلالة في هذا التناص الاستهلالي ليقدِّم وجهة نظـر الآخرين وليس وجهة نظره!. ومهما يكن من شيء فإننا لا نحمـد للكاتـب استدعاءه للنصوص الدينية في معرض التهكم والسخرية، وإن اختبأ وراء نقـد أولئك الشباب.

ومن أمثلة التناص مع الحديث الشريف ما جـاء في اسـتهلال روايـة "الكراديب" حيث يقول السارد العليم واصفا حالة بطل الرواية/هشـام العـابر عندما أُودع في السجن: "جلس على فراشه المطوي، وهو يتحسَّس القيـود في رجليه، وينظر إلى البوابة أمامه، متوقِّعًا أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبة الرهيبة"[1] ففي المقطع السابق استدعاء – غير مباشر – للحـديث النبويّ الذي تحدَّث عن المَلَكين "منكر ونكير" الموكلان بالسؤال والعـذاب في القبر،" فعن عمر رضي الله عنه قال: قال لي رسول الله صلى الله عليه وسـلم: كيف أنت إذا كنت في أربعة أذرع في ذراعين ورأيت منكرا ونكـيرا؟ قلـت يا رسول الله وما منكر ونكير قال فتَّانا القبر يبحثان الأرض بأنيابهما ويطـآن في أشعارهما أصواتهما كالرعد القاصف وأبصارهما كالبرق الخاطف معهما مرزبة لو اجتمع عليها أهل منى لم يطيقوا رفعها هي أيسر عليهما من عصاي هـذه...[2]. يسعى الكاتب، من خلال استدعاء ملكَي العذاب، إلى تعميق المعنى، والدلالـة على المعاناة التي يعانيها السجين هشام العابر، حيث إنَّه أُودع في السـجن، ولم يُحقَّق معه بعد، فهو في حالة انتظار لا يعلم ما سيجري له من عذاب في هـذا السجن، وهذا الانتظار يشبه انتظار الميت، في قبره، للملكين الموكلين بسـؤاله، ومعهما تلك المطرقة الرهيبة. ولا شك أنَّ استدعاء حـديث ملكَـي العـذاب يتناسب وحالة الهلع والانتظار التي يعيشها بطل الرواية هشام العابر.

وبالموازنة بين مسلك الحمد والقصبـي نجد أنَّ الأخير مُقِلٌّ في توظيـف التناص الديني، على العكس من الحمد الذي أكثر من هذا النوع، فاتَّكأ على هذا

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 19.

(2) أخرجه أبو داود في البعث (7)، ومن طريقه الذهبـي في ميزان الاعتدال (499/6).

النوع من التناص/الديني رغبةً منه في تحقيق أيديولوجيته ورؤيته الخاصة للحياة، وخاصة فيما يتعلق بتصوير موقفه من قضايا المجتمع السعودي على وجه الخصوص.

### 2.2.3 التناص الأدبي:

إنَّ التناص الأدبي يعني: "تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة أو حديثة، شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"[1]، ولا شكَّ أنَّ ما يجري على القصيدة يجري على الرواية أيضًا وينسحب عليها.

إنَّ استدعاء النصوص الأدبية وصهرها في نسيج الخطاب السردي يعود إلى كمية الثقافة التي تستضيفها ذاكرة الكاتب، حتى إذا ما شرع الكاتب في كتابة روايته طفقت هذه الثقافة بالتدفّق، سواء أكانت بوعي منه أم بغير بوعي. والتناص الأدبي شأنه شأن أنواع التناص الأخرى، فقد يأتي صراحةً من خلال الاقتباس المباشر، وقد يأتي من خلال إشارات ضمنيّة، بحيث لا يقبض على هذا النوع من التناص إلا القارئ المثقف الحاذق. وسنعرض تاليًا لمظاهر التناص الأدبي عند الحمد والقصيبي، سواءً أكان ذلك من خلال استدعاء النصوص الشعريَّة (الفصيحة والنبطيَّة) أم من خلال استدعاء الحكم والأمثال.

تدخل الرواية السعودية مع النصوص الشعريَّة في غير علاقةٍ تناصية، تتراوح ما بين الحضور والغياب، مستفيدةً من دلالات هذه النصوص وإيحاءاتها؛ مما يفضي إلى انفتاح الرواية على عدة قراءات وتأويلات. فنجد الحمد، في رواية شرق الوادي يستلهم بعض القصائد المعاصرة. يقول السارد البطل: "ليس بإمكاني اليوم العودة من حيث بدأت، ولو كنت أعلم خاتمتي ما كنت بدأت..."[2]، فهذا استدعاء لمقطوعة من قصيدة "رسالة من تحت الماء" لنزار قباني، إذ يقول نزار: (لو أني أعرف خاتمتي.. ما كنت بدأت). إنَّ هذه المقطوعة

(1) الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص 50.

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 11.

الشعرية المضمّنة تتلاءم وحالة الضياع والحزن التي يعيشها بطل الرواية، فقد أفنى عمره وهو يبحث عن سميح الذاهل تنفيذا لوصية جدّه التي جاءت في المخطوط، ولكنه لم يفلح في العثور عليه، فأصبح البطل كمن علق في صحراء قاحلة لا نهاية لها، فلا هو الذي يستطيع العودة ولا هو الذي يستطيع التقدّم إلى الأمام؛ لذلك طفق يردد: لو كنت أعلم خاتمتي ما كنت بدأت. إنَّ هذه المقطوعة الشعرية التي استدعاها الكاتب تختزل المبنى الحكائي برمّته، إذ يوقّع الكاتب من خلالها على بؤرة السرد وثيمته المحورية.

ونجد التناص حاضراً عند الحمد في الرواية عينها مع الشعر النبطي، يقول السارد البطل: "وها هو الحرف الأول يظهر للوجود، وكل شيء يبدو كأنه صورة وهميَّة لشيء أسطوريّ لم يحدث، ولكنه حدث. ومع صرير القلم، الذي مازلت مصرًّا على استخدامه، رغم أنَّك لا تجده هذه الأيام إلا في حوانيت الأنتيكات والأثريات، يأتي صوت مطربنا القديم محمد عبده يرنّ في أعماقي بأنين، كما حادي العيس الحزين القديم في غياهب صحراء فقدت أبعادها، وتاهت عن ذاتها، وهو يتأوَّه بكلمات الشاعر القديم خالد الفيصل:

**من بادي الوقت هذا طبع الأيام**

**عذبات الأيام ما تمدي لياليها**

**حلو الليالي توارى مثل الأحلام**

**مخطور عنِّي عجاج الوقت يخفيها**

**أسري مع الهاجس اللي ما بعد نام**

**وأصوِّر الماضي لنفسي وأسليها**

**أخالف العمر أراجع سالف أعوامي**

**وأنوخ ركاب فكري عند داعيها**

**تدفا على جال ضوّه بارد عظامي**

**والما يسوق بمعاليقي ويرويها**

**إلى صفا لك زمانك علّ يـــا ظـــامي**

**اشرب قبل لا يحوس الطين صـــافيها**

**الوقت لو زان لك يا صاح مـــادام**

**ياسرع ما تعترض دربـــك بلاويهـــا**

**حتى وليفك ولو هـــيّم بـــك هيـــام**

**سيور الأيام تجنح بك عواديهـــا"**[1]

ففي المقطع السابق استدعاء لقصيدة الشاعر "خالد الفيصل" التي وردت في ديوانه بعنوان "من بادي الوقت"[2]، واستدعاء الكاتب لهـــذه القصـــيدة، الـــتي تشكَّلت من ثمانية أبيات من الشعر النبطي، جاء منسجمًا مع السياق، فـــالنص الشعري مُفعمٌ بدلالات الحزن والضياع والفراق والبكاء على الماضي، ومطاردة السَّراب الذي يحسبه الظمآن ماء، ولعلَّ في ذلك تقاطعًا مع حالة السّارد/البطـــل الذي تعاقبت عليه السّنون وهو يبحث عن الشخصية المؤسطرة/سميح الـــذاهل. بالإضافة إلى تلاؤم هذه الأبيات والهمّ الأكبر/هاجس الكتابة الذي يُلـــحّ علـــى الكاتب ويُؤرّقه، فغدا كمن يستأذن المتلقي في كتابة نصِّه، فمرَّة نراه يبحث عن ما يبرِّر كتابته، ومرَّة نلحظه يُبدي عجزه عن الكتابة ولكنَّه يصرُّ عليها، ولعـــلَّ هذا الاضطراب واللاوعي الذي يعيشه السَّارد/البطل قد أتى نتيجة قراءة ذلـــك المخطوط الغريب.

إنَّ تضمين "الحمد" لهذه القصيدة "العاميَّة" – كاملةً – في نصِّه الروائي نراه قد أضعف مهمَّة التعالق دلاليًا، إذ كان بالإمكان تضمين بيتٍ واحدٍ أو بيـــتين على الأكثر فيُؤدّى المعنى دون نقصان، لا سيَّما أنَّ الاقتباس جاء مـــن قصـــيدةٍ "عاميَّة، والاستغراق في مثل هذا النوع من القصائد يجعل الكاتب أسيرًا للمحليَّة، وبالتالي يحدّ ذلك من مساحة انتشار العمل، ويستعصي فهمه على الآخرين، لا

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 12.

(2) الفيصل، خالد. ديوان، شركة مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1426هـــــ – 2005م، ص 14.

سيَّما أنَّ الكاتب لم يكلِّف نفسه في توضيح ما غمض من مفردات هذه القصيدة العامّيّة المحليَّة.

إنّنا إذ نقول هذا الرأي لا يعني تبرُّأنا من الموروث الشعبـــي، أو إنَّنا نعـــدّ استدعاءه عيبًا في العمل الروائي، بل نقبل به على الأقل في المقـــاطع الحواريـــة، بوصفه تقنية توهم المتلقي بواقعية النص، أمَّا أن يكون استدعاء الشعر المحكيّ بهذا الحجم، فإننا نعدّه من العيوب التي تضعف العمل الروائي. ولعـــلَّ الكاتـــب في اتكائه على هذه القصيدة العاميّة يحاول أن يقنعنا بحتميّة التناص مع هذا النوع من الموروث، فهذه الأشعار النَّبطيَّة تعدّ جزءا من موروثاتنا الشعبيَّة التي تنقل إلينـــا مشاعر وأحاسيس وتجارب من سبقونا، فهي إحدى الروابط الباقية بيننا وبينهم.

ونجد أبيات الحِكَم حاضرة في النص الروائي السعودي، ومن ذلك، قـــول الإمام الشافعي رحمه الله في حكمة شعرية:

**"ضاقت فلما اســـتحكمت حلقاهـــا**

**فُرِجَتْ وكنتُ أظنُّها لا تُفـــرَجُ"**[1]

فقد استدعى الروائي هذا البيت الشعري، ووظّفه في نصه الروائي عنـــدما رأى أن الحياة لا تستقيم دون أمل، فالأمل بطبيعته موجود في النفس البشـــرية، يقول السارد البطل: "ولعلَّ في قولهم: ضاقت، فلما استحكمت حلقاها، فرجت وكنت أظنها لا تفرج"[2]. لقد أسهم استدعاء الكاتب بيت الشافعي في الكشف عن رؤية البطل الحفيد، والكشف عن حالته النفسية، فقد جاء هـــذا البيـــت في سياق يأس (الجدِّ) وعدم تمكّنه من العثور على سميح الذاهل، وكذلك في بدايات يأس الحفيد أيضًا في العثور على ذاك السميح نفسه.

إنَّ استدعاء الموروث الشعبـــي في رواية "شرق الوادي" دون غيرها مـــن الروايات الأخرى قد يبرّره طبيعة أحداث هذه الرواية، فهي رواية تتحدث عـــن

---

(1) الشافعي، محمد بن إدريس. ديوان، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط3، 1426هـــ– 2005م، (قافية الجيم)، ص 39.

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 9.

أناسٍ بسطاء يعيشون في قرية بدائية، ثم ما تفتأ الرواية أن ترصد التغيّرات والتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي طرأت على سكّان هذه القرية نتيجة ظهور النفط، وما تبعه من انتعاشٍ اقتصادي أرخى سدوله على تلك الأمكنة.

أمّا فيما يتعلق بالتناصّ مع الأمثال، فقد تناثرت الأمثال على صفحات الرواية السعودية، فلا يكاد يخلو استهلال من مَثَل، ومن ذلك حديث السارد البطل عن نفسه: "وأرجع حتى من دون خفي حنين"[1]، نلحظ أنَّ الكاتبَ اتَّكَأَ على المثل الذي يقول: "رجع بخفي حنين"[2]. يعني ذلك أنه أضاع كل ما معه، وعاد خالي الوفاض. إنَّ توظيف المثل السابق جاء في سياق الحديث عن الرحلة السَّرمديَّة التي قام بها البطل بحثًا عن سميح الذاهل، وكيف أنه عاد صفر اليدين لا شيء معه سوى الحسرة والندم. ولا شك أنَّ استلهام هذا المثل يُعدُّ تكثيفا شعريًّا لقصة المخطوط وقصة البطل/جابر السّدرة على حدٍّ سواء، بالإضافة إلى أنَّ استدعاء هذا المثل – لا سيما في استهلال الرواية – يُحقق استشرافًا يُضفي على النَّص طابع التشويق، ويُسهم في تهيئة القارئ لسماع المزيد من أحداث الرواية ومجرياتها.

ومن أمثلة التناص مع الأمثال ما جاء في رواية جروح الذاكرة، إذ يقول السارد العليم واصفًا حالة الشخصية المركزية/لطيفة: "لقد كان رأسها مليئًا بأفكار كثيرة تتصارع في داخله هذه الأيام، فاستسلمت لتفكير لم يكن لها معه من حيلة إلا الاستسلام. فإنْ لم تستطع هزيمة الخصم، فعليك أنْ تجاريه... أو حتى أنْ تنضم إليه..."[3]. إنَّ في المقطع السابق استدعاءً لمثل عُرف عند كثير من الناس وانتشر بينهم، وهو مدعاة إلى فن التفاوض والدبلوماسية، فالخصم الذي لا تجاريه قوةً عليك أن تسايره حتى وإن وصل الأمر إلى الانضمام إليه، فذلك

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 10.

(2) حسن، محمد عبدالغني والعشري، عبدالسّلام. من أمثال العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1981م، ص 101.

(3) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

أفضل من المجابهة التي حتمًا ستفضي إلى الهزيمة، بيد أنَّ خصم بطلة الرواية "لطيفة" لم يكن شخصًا يمكن التفاوض معه أو مجابهته، وإنما هو التفكير الذي بات ملازمًا لها وهي على فراشها.

إنَّ استدعاء هذا المثل الشعبي في استهلال تلك الرواية يشي بالدور الذي سوف يقوم به هذا المثل، فانتصار الخصم/التفكير بمثابة المحفّز المُرغم للبطلة أن تسرد جميع ذكرياتها الماضية، وهذا بالفعل ما قامت به البطلة، إذ إنَّ الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها تقوم على شريط الذكريات الذي يسرده لنا راوٍ كلي العلم عن حياة لطيفة، لا سيَّما أنَّ عتبة العنوان "جروح الذاكرة" تُفصح عن ذلك أيضًا.

ومن نماذج استدعاء الأمثال العربية ما جاء في رواية سعادة السفير، إذ يصف السارد مدخل السفراء قائلا: "مدخل السفراء، قاعة السفراء سماعك بالمعيدي مدخل السفراء لا يكاد يتسع لشخص نحيل واحد..."[(1)]، نلحظ أنَّ ثمة استدعاءً للمثل العربي: "تسمع بالمُعيْدي خير من أن تراه"[(2)]، فالمشترك بين المثل الأصل وقول القصيبي أنَّ الاسم أفضل من المضمون، فالسماع عن المكان/قاعة السفراء خير من رؤيته، فهو مكان بغيض يضارع المعيدي عند مشاهدته، فلما أراد الكاتب أن يصف مدخل السفراء وصفًا دقيقًا، ويقربه من ذهن المتلقي جاء بهذا المثل المشهور ليعبّر عن ذلك. بيد أنَّ القصيبي يومئ بقضية الصراع بين الأنا والآخر من خلال ازدراء المكان، فالانتقاص من المكان يعدّ انتقاصًا من أهل المكان، فهؤلاء الغرب الذين ذهب إليهم بطل القصيبي/السفير يوسف الفلكي ليستنجد بهم هم في الحقيقة منافقون، يقولون ما لا يفعلون، فمن يسمع أحاديثهم ووعودهم يصدِّقهم، ولكن مَن يراهم رأي العين يعلم أنهم كاذبون لا تهمهم إلا مصالحهم، عندئذٍ تكون صورتهم الحقيقية مختلفة عن تصريحاتهم وكأنهم في حالةٍ من التماهي مع المعيدي الذي خير لك أن تسمع به من أن تراه، كما يُسجَّل للقصيبي أنه استطاع أن يوظّف الأمثال

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 13.

(2) حسن والعشري، من أمثال العرب، ص 55.

لوصف الأمكنة، وبهذا يكون المثل المُستدعى قد أضفى على النَّص بُعدًا اختزاليًّا، وبُعدًا جماليًّا شِعْريًّا.

وثمة نمط من أنماط التناص نلحظ أنَّه ظهر في روايات القصيبي والحمد، لا سيما في استهلالاتها، وهو التناص الذاتي الذي "يقع في مؤلفات أديب واحد ويقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نص رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها وماضيها. إنه نوع من إقحام نص في نص آخر"[(1)].

فشخصية هشام العابر في ثلاثية الحمد "أطياف الأزقة المهجورة" تتعالق بشكل واضح مع شخصية جابر السّدرة في رواية "شرق الوادي"، فكلا البطلين هشام وجابر درس العلوم السياسية في الجامعة، وهو كذلك تخصص الحمد، ولعلَّ في ذلك تأكيدًا لما ذهب إليه بعض النقاد من أنَّ ثَمَّة تعالقًا بين تركي الحمد وشخصياته الروائية. فعندما سُئل هشام بطل الثلاثية عن تخصصه في الجامعة أجاب "إقتصاد وعلوم سياسية... كلية التجارة"[(2)]، وهذا ما قاله أيضًا السّارد/البطل جابر السّدرة في رواية شرق الوادي: "ولكن كوني طالبًا في قسم العلوم السياسية يدفعني إلى الاهتمام بالأحداث بالرغم مني"[(3)]. بالإضافة إلى أنَّ البطلين كليهما يعيشان حالة من القلق والبحث، فهشام العابر يبحث عن ذاته في الأحزاب السياسية، وجابر السدرة يبحث عن الشخصية الأسطورية/سميح الذاهل، و لم يجد أحدٌ منهما بُغيته، فكانت النهاية واحدة: حيرة جابر السدرة وحزنه ويأسه، والقبض على هشام العابر وسجنه. كما أنَّ الحمد في كلتا الروايتين جعل مسرح أحداثه محليًّا/أمكنة سعودية.

ويظهر التناص الذاتي، أيضا، في شخصيتي القصيبي المحوريتين، بشار الغول بطل العصفورية، وروبيرتو تشاييني بطل دنسكو، فكلا البطلين بشّار الغول

---

(1) زيتوني، لطيف. (2002م). معجم مصطلحات نقد الرواية. (ط1)، مكتبة لبنان، بيروت، ص 64-65.

(2) الحمد، العدامة، ص 85.

(3) الحمد، شرق الوادي، ص 14.

وروبيرتو تشاينتي مثقف يحمل درجة الدكتوراه (بروفسور)، ففي العصــفورية يقدِّم بطل الرواية البروفسور نفسه أثناء حواره مع طبيبه المعالج إذ يقول للطبيب: "لهذا فأنت مجرّد دكتور أمّا أنا فبروفسور. ما هي مرتبتك العلمية؟

- أستاذ مشارك.
- هل رأيت؟ مشارك! أمّا أنا فبروفسور كامل. قُلْ بروفســور"[1]، وفي رواية دنسكو تنفتح الرواية بالحديث عن بطلها مُعرِّفةً بمكانته العلمية "ظلّ البروفسور روبيرتو تشاينتي مسترخيا على مقعده الــوثير..."[2] وهذا التعالق الذاتي بين أبطال القصيبـــي يقودنـــا إلى أنَّ الشخصـــيّة المثقفة عنده شكّلت إيقاعًا لافتًا؛ كون هذه الشخصـــيات تنســـجم والموضوعات التي يطرحها القصيبـــي في رواياته، فجلّها كان عبـــارة عن نقد للسياسات والمجتمعات، ففي روايات القصيبـــــي "يتبـــدّى منظور الكاتب في جميع رواياته من خلال اختيـــار البطـــل مثقفًـــا وفيلسوفًا وذكرًا"[3]. كما يتجسّد التعالق بين شخوص القصيبـــي من خلال مكان إقامتهما، فالبروفسور بشّار الغول بطل العصفورية يقيم في العصفورية/مستشفى الأمراض العقلية، ومستر يعقوب العريان بطل رواية "حكاية حب" يقيم أيضا في مصحّةٍ نفسيّة. ولعلَّ في اختيـــار القصيبـــي للأمكنة المغلقة (العصفورية، المصحة النفسية، شقة الحرّية) ما يشي بدرجة الإحباط التي يعانيها الكاتب من العالم الخارجي، كما أنّ وجوده في هذه الأماكن يمنحه مساحةً واسعة للتعبير دونما مساءلةٍ من أحد. ومما يجدر ذكره أنَّ استدعاء القصيبـــي لأبيات المتنبـــــي يُشكِّل إيقاعًا لافتًا، ليس لأن هذه الأبيات ذُكرت في مواضع كـــثيرة فحسب، وإنما لدورها في السياق، ومن ذلك، مثلا، التصادي بـــين روايتي شقة الحرية و(7) من خلال "تصدير فصولها بأبيات من شـــعر

---

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 18.

(2) القصيبـــي، دنسكو، ص 13.

(3) المرّي، نوره، البنية السّردية في الرواية السعودية، ص 226.

المتنبـــي تمهيدًا لما سيأتي بعدها من أحداث، وفي الوقت نفسه تلخّص منظور الكاتب تجاه القضايا التي عرضت لها فصول الروايـــة"[1]. ولا يفوت القارئ أن يلحظ حالة التماهي بين القصيبــــــي والمتنبــــــي، فكلاهما ثائرٌ ناقمٌ على مجتمعه، وكلاهما مُعتدٌّ بنفسه كثيرا.

كما نجد الهروب من الحياة ظاهرة التصقت بأبطال القصيبـــي، ففي رواية أبو شلاخ البرمائي "ينتحر البطل أبو شلاخ[2]، وفي العصفورية يهـــرب البطـــل البروفسور بشّار الغول إلى عالم الجن مع فراشة ودفاية[3]، كذلك الأمر في رواية "حكاية حب" التي تنتهي بموت بطلها المستر عريان. ولعلَّ توقيع الكاتب علـــى الموت، والهروب المتكرّر يشي برغبة القصيبـــي في الهروب من عالمه الواقعي إلى عالمٍ آخرَ أكثر حُريةً وإنصافًا.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ ظاهرة اغتراب البطل أصبحت سمةً بارزة في الروايـــة السعودية، لذلك نلحظ حتميّة التعالق بين الروائيين السعوديين في اختيار أمكنـــة أبطالهم وثقافتهم، فنجد التناصّ الخارجي بين روايتي "ثمـــن التضـــحية" لحامـــد دمنهوري، ورواية "شقة الحرية" للقصيبـــي، فكلا البطلين مغترب في القـــاهرة، وكلاهما شاب ومثقف، والهدف واحد: هو الدراسة. وكذلك الأمـــر بالنســـبة لأبطال الحمد إلا أنّ أبطاله كانت غربتهم على النطاق المحلي (في الســـعودية)، وهذا ما أشرنا إليه في ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة، وفي رواية جروح الذاكرة، عدا رواية ريح الجنة التي كان أبطالها مغتربين/في بلاد الغرب، ولكنّ غربتهم هذه المرّة لم تكن من أجل الدراسة، وإنما من أجل الانتقام وغزو أمريكا.

وتتشكَّل بنية التناص الذاتي بين روايات القصيبـــي "شقة الحرية" وســـعادة السفير، ودنسكو، و(7)، من خلال افتتاح هذه الروايات بتحذيرات، وتنبيهات للقارئ. ففي رواية شقة الحرية يفتتحها القصيبـــي قائلا: "كـــان الكاتـــب في القاهرة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية. ومع ذلك فجميع أبطال هذه الرواية

---

(1) المرّي، نوره، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 268.

(2) القصيبـــي، أبو شلاّخ البرمائي، ص 204.

(3) القصيبـــي، العصفورية، ص 303.

وجميع أحداثها من نسج الخيال. والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقـيين هـي بدورها، من صنع الخيال. وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيـال سـتكون مضيعة لوقت القارئ الكريم"[1]. ويفتتح روايته سعادة السفير بقوله: "للقارئ أن يصدق أنّ في هذه الرواية الخيالية شيئا من الواقع. إلا أنني أنصحه ألا يصدق أي شيء يسمعه من الدبلوماسيين"[2]. كما يصدِّر روايته (7) بإيضاحين:

**"أولا- عربستان x تعني كل دولـة عربيـة... ولا تعـني أيّ دولـة عربية.**

**ثانيا- أي وجوه شبه بين شخصيات الرواية وبين شخصيات حقيقية قد تكون مصادفة.. وقد لا تكون"**[3]. أمَّا رواية دنسكو فإنَّ القصيبـي يمهِّد لهـا بتنبيه وتوضيح واحتراس للقارئ بقوله:

**"تدور حوادث هذه القصة الخيالية في منظمة خياليـة تسـمى باللغـة الإنجليزية:**

DEPARTMENT OF ARCHOLOGY, NATURE, SOCIOLOGY, KNOWLADGE, AND ORGANIZATION.

وتعرف باسمها المختصر: DANSKO

**وتسمى باللغة العربية: إدارة الآثـار والطبيعـة والاجتمـاع والمعرفـة والتنظيم. وتعرف باسمها المختصر: دنسكو"**[4].

تكشف المقاطع السابقة عن حرص القصيبـي الشديد على نفي واقعيَّـة الأحداث والشخصيات، ومحاولة إثبات انتسابها إلى العـالم التخييلـي. ولعـلَّ القصيبـي قد أراد أن يعقد "ميثاقًا أوتوبيوغرافيًّا" بينه وبين المتلقي لينأى بأعماله عن شبح السيرة الذاتية الذي أصبح ملازما لها في كثيرٍ من مقالات ودراسـات النقّاد والباحثين. بيد أنَّ هذا الميثاق الأتوبيوغرافي قد جاءَ بوصفه ميثاقًا مضـادًّا

---

(1) انظر القصيبـي، شقة الحرية، مدخل الرواية، ص (د.ر).

(2) انظر القصيبـي، سعادة السفير، مدخل الرواية، (د.ر).

(3) القصيبـي، غازي. "رواية (7)"، ص 8.

(4) القصيبـي، دنسكو، ص 11.

للميثاق الذي تبنّاه "فيليب لوجون"[1] إذ إنَّ الأخير يعتبر هـذا الميثـاق/العقـد اعترافًا من لدن الكاتب على سيرذاتية عمله السردي، بخلاف الميثاق الذي عقده القصيبـي مع قرَّائه إذ حاول من خلاله نفي ملامح السيرة الذاتية التي أُسبِغت على أعماله الروائية من لدن كثير من النُقّاد والباحثين.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ تكرار هذه التوضيحات والتنبيهات والاحتراسـات التي تسبق النصَّ الروائيّ تُفضي إلى تضاؤل عملية الإبداع "لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو بدون أخذ فكرة مسـبقة عـن فحوى الموضوع. إذ إنّ فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقا لأسراره الداخلية وانتهاكا لحرماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب- بصورة جزئية – على النص التـوجيهي الـذي لـه علاقـة بموضـوع التنبيهـات والاحتراسات"[2]. ومهما يكن عند الكُتّاب من مسـوِّغات لهـذه التنبيهـات والتحذيرات فإنها بلا شك تضعف من قيمة العمل الأدبـي عامة والروائيَّ على وجه الخصوص. بالإضافة إلى أنَّنا يمكن أن نعزو هذه التحـذيرات إلى خـوف الكاتب من السلطة السياسية والقيود الاجتماعية على حدٍّ سواء، لا سـيَّما أنَّ القصيبـي والحمد، وغيرهم من الروائيين السعوديين، اخترقوا الموضوعات ذات الحساسية في المجتمع السعودي، فقد فضّوا بكارة المسكوت عنه سـواء علـى المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الديني، وهو ثالوث محرّم ما فتئ الروائيـون قبلهم يلمّحون إليه دون تصريح. وليس تركي الحمد عن القصيبـي ببعيد، فقد افتتح روايته "ريح الجنَّة" بتحذيرين أو بالأحرى توضـيحين يفسِّـران العمـل ويميطان اللثام عن وجهة نظر المؤلف، يقول في الأول:

"إلى المسافرين إلى الجنة... أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسـافرون... هـل تعلمون فعلا إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانبا وفكِّروا... فكِّـروا

(1) لوجون، فيليب. السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبـي" ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربـي، ط1، 1994م، ص 12-14.

(2) أشهبون، عبدالمالك. "عتبات الكتابة في النقد العربـي الحـديث"، مجلـة علامـات، المجلد 15، الجزء 58، النادي الأدبـي الثقافي، جدة، ذو القعدة 1426هـ-ديسـمبر 2005م، ص 284.

فقط، إن بقي مجال للتفكير..."

ويقول في الثاني مستشهدًا بمقولة الأديب الفرنسي ألبير كامو:

"من الأفضل أن يكون المرء على خطأ من دون قتل أحد، من أن يكون قاتلا على حق... ألبير كامو."

ويؤكِّد هذين التوضيحين ما جاء في الغلاف الخارجي للرواية إذ يقول:

"هذه مجرد رواية... فيها الكثير من الحقائق، وفيها الكثير من الخيال أيضاً... ولكن المهم أن فيها الكثير من السؤال، وأقل القليل من الجواب... تطابُقُ بعض الأسماء والوقائع والمواقع قد يعني كل شيء، وقد لا يعني أي شيء، بقدر ما يعني تمازج الحقيقة والخيال... والهدف؟ أن نعرف لماذا يموت الشباب... بل لماذا ينتحرون وهم سعداء... لماذا يبحثون عن السعادة في الموت وبين القبور؟ سؤال يحتاج إلى أن نُنَقِب في تلافيف المخ... فالعلة تكمن هناك... في الرأس... فعندما يفسد الرأس، فكل شيء فاسد...".

ومهما يكن من شيء فإنَّ مثل هذه التوضيحات والاحتراسات، التي حفلت بها روايات القصيبي والحمد – تُعدُّ، من وجهة نظرنا، دكتاتورية أدبيَّة؛ ذلك أنَّ المؤلِّف يقوم بفرض رأيه ووجهة نظره على المتلقي منذ العتبة الأولى في النصّ، متجاهلا أنَّ قيمة العمل السردي تكمن في انفتاحه على قراءات متعددة، وتأويلات متباينة، وأنَّ مهمة المؤلِّف هي الكتابة، أمَّا القارئ فله حرية القراءة والتأويل وفق المعطيات التي يقدّمها النَّص. فإذا كان البنيويون قد قالوا بـ (موت المؤلف) فإنَّ القصيبي والحمد قد جعلا من نفسيهما كاتبين وقارئين في الآن نفسه، فقد أوجدا نظريَّة مضادَّةً، وهي: (إحياء المؤلِّف) أي إحياء الذات الكاتبة من خلال فرض وجهة نظرها على القرَّاء، ولا غرابة في انتهاج القصيبي والحمد نهج الدكتاتورية الأدبية، فقد بدت ملامح هذه الدكتاتورية الأدبية من خلال اتكائهما – في جُلِّ أعمالهما السرديّة – على الراوي العليم، أو صوت السُلطة كما يسمّيه "وليم سبنسر"[1].

---

(1) سبنسر، وليم براوننج، صوت السلطة، في مجموعة من الكتاب، تقنيات الكتابة، ص 20–23.

### 3.3 الإيقاع:

إنَّ المقصود بالإيقاع في العمل الروائي هو التكرار الذي يأخذ أشكالا عديدةً جدًا على وفق العمل الروائي نفسه، فقد يكون الإيقاع لفظيا بتكرار كلمات أو جمل بعينها، وقد يكون تكرارًا للمعاني والمفاهيم كأن يكون الإيقاع، مثلا، مأساوياً أو حضارياً أو قيميًّا، وقد يكون إيقاعا جغرافيًا بمعنى الأمكنة بالتركيز على التضاريس والمناخات... إلخ. وقد أشار غير باحثٍ إلى هذه المسألة وناقشها باستفاضة، نشير إليهم بقدر ما يفيدنا في مسألة الإيقاع الوارد في الاستهلالات السَّردية في الروايات المدروسة، ومن هؤلاء الباحثين "فورستر" الذي أشار إلى وجود تصادٍ بين الإيقاع الروائي والإيقاع الموسيقي[1]، كما عرّف الإيقاع بأنّه "كائن حي يتخذ صيغًا متعددة"[2].

إنَّ تكرار الكلمات أو الجمل أو المفاهيم أو الشخصيات أو الأمكنة تتناغم فيما بينها لتقدِّم معاني الرواية، وتعمل على تعريف المتلقي بالهدف الرئيس إذ إنَّ "تكرار موضوع رئيسي معين – شخصية، شيء، جملة أو تعبير، صورة – يؤلف طريقة في التكوين غنية بالإمكانات، سواء استُخدم هذا الموضوع في مشهد، أو جرى توسيعه بحيث يشمل الأثر. ويمكن أن يستخدم التكرار لمجرد تمييز شخصية ما عن طريق الإشارة إلى عادة مضحكة لديها أو هوس، أو حضور شيء مألوف. فهو يمنح هذه الشخصية بروزاً مميزاً ويجعل بالإمكان التعرف عليها حالاً"[3].

إنَّ اتكاء الكاتب على الإيقاع/التكرار، بما يحمله من أبعاد دلالية وجمالية، إنما يأتي لخدمة النص الروائي وتأطيره، فقد يضفي التكرار على النص الروائي بُعدًا جديدًا "يحوّر المعنى أو يضيف عليه، أو يقلب دلالته ليقدّم معنًى جديدًا"[4].

---

(1) فورستر، إ. م. أركان الرواية، ت: موسى عاصي، مراجعة سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994م، ص 120-123.

(2) المرجع نفسه، ص 121.

(3) بورنوف واوئيليه، عالم الرواية، مرجع سابق، ص 57.

(4) الشوابكة، محمد، السرد المؤطر في رواية النهايات، مرجع سابق، ص 53.

وفي الرواية السعودية لا سيّما في استهلالاتها نلحظ هيمنة التكرار، إذ لا يكاد يخلو استهلال من استهلالات الروايات المدروسة من تكرار، "سواء أكان ذلك على مستوى القيم والمعاني أم على مستوى أنماط السلوك وردود الأفعال"[1]. وقد يأتي الإيقاع على شكل تكرار المفردة أو الجمل أو الشخصيات أو الأمكنة أو الأزمنة أو الأحداث، بيد أنَّ الإيقاع، في النهاية، لا يمكن حصره، فهو يختلف من عمل روائي إلى آخر.

### 1.3.3 إيقاع المفردة:

نلحظ في استهلال رواية "شرق الوادي" اتكاء الحمد على الإيقاع، لا سيما إيقاع المفردة، وذلك من خلال تكرار لفظة (الحقيقة)، إذ يقول السارد البطل: "حياتي التي يمكن إيجازها بعبارة واحدة: البحث عن **الحقيقة**، وربما وهْم البحث عن **حقيقة**، وأنا بين الوهم **والحقيقة** حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون. فإذا كان كل الوجود محصور بين حرفي الكاف والنون، فعدمي ملقى بين الوهم **والحقيقة**"[2]، ونجدها تتكرر في موضع آخر من الاستهلال نفسه، إذ يقول السارد البطل: "أربعون عامًا وأنا أبحث عن سميح، هذا الوهم **الحقيقي**، **والحقيقة** الوهمية"[3]. إنَّ تكرار هاتين المفردتين يحمل دلالة الضياع وهُلاميَّة الأحداث والقيم. فثمة التصاق بين الحقيقة والوهم؛ ممَّا يشي بأنَّ ما سيأتي من أحداث لا يخضع إلى منطق ثابت يمكن الركون إليه، وأنَّ الظروف متغيّرة، وأنَّ السَّرد يرفض المطلقات على الرغم من بحث الإنسان عن أرض صلبة يقف عليها وعن حقيقةٍ ما يسعى إليها؛ ومن هنا يربط السَّرد بين اليقين والحقيقة، ويجعل الوهم والحيرة نظيرين لهما.

إنَّ التوقيع على هذه المفردات يشير إلى حالة التردُّد والاضطراب التي انتابت بطل الرواية؛ ممَّا أوقعه في الحيرة وصعوبة الانتهاء إلى يقين يبعث في نفسه

---

(1) الشوابكة، محمد، السرد المؤطر في رواية النهايات، مرجع سابق، ص 52.

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

الاطمئنان. وهذا الإيقاع يقدِّم وظيفة تمهيدية للبناء الروائي كاملا، فالمبنى الحكائي في تطوّره يلامس مسألة الاستقرار والبحث عن حقيقة الأشياء والوجود، وبالتالي الانتهاء إلى يقين عمَّا يبحث. وهذا ما لمسناه في تلك الرواية التي قامت في الأصل على رحلة بحث أسطورية عن رجل أسطوري يدعى "سميح الذاهل" الذي لم يفلح البطل في العثور عليه بعد كثير من الرحلات والمغامرات.

كما أنَّ تكرار هذه اللفظة يشير إلى أهمية الحقيقة في حياة الإنسان، فلما أراد الكاتب إثبات أهمية هذه الحقيقة، وأنها النور الذي يُستضاء به - كرّر هذه اللفظة في استهلال الرواية. ومهما يكن من شيء فإنَّ الإيقاع المهيمن في استهلال شرق الوادي إيقاع يتمثّل بالبحث والانتظار ومطاردة المجهول، وهو بجملته إيقاع مأساويٌّ مُفعم باليأس والحزن.

ومن الإيقاعات اللفظية أيضا، تكرار بعض المفردات (عروس- عريس- عرس) في استهلال رواية "الكراديب"، أثناء حديث السارد العليم عن شخصيته المحورية/هشام العابر، إذ يقول: "هاهم في جدة... **عروس** المدن، ومدينة الكرنفال الدائم، وهو مزفوف إليها في **عرس** تقليدي لا إرادة له فيه، ويشعر بالرعب من مجرد التفكير في لياليه. افتر ثغره عن ابتسامة واهنة وهو يفكر ساخرًا... من تكون **العروس** ومن يكون **العريس** في هذا **العرس**؟.. لقد اختلطت الأمور، فما عاد **عريس** ولا **عروس**... وأخذت السيارة تخترق شارع المطار، في طريقها إلى مكان **عرس** يعرفه كل من في السيارة إلا **العريس** صاحب الشأن. لقد كان هشام أشبه **بعريس** يزف إلى **عروس** مجهولة... المهم {ألاَّ}[1] أزف **لعروس** لا تعرفني ولا أعرفها، في حفلة **عرس** عابثة"[(2)]. يتضح من خلال هذا التكرار للمفردات (عروس، عريس، عرس) أنَّ هذا التكرار يفيد التوكيد، ويحمل معاني الحزن والإحباط والشعور بالكره الشديد للآخر "السجَّان"، فإنَّ لفظة العرس، كما هو معروف، تحيل إلى معنى الفرح والطرب والسعادة واللقاء بالأحبة، ولكنها في هذا السياق جاءت مخالفة لدلالتها الأصلية، فانتقلت من

---

(1) وردت في النص الأصلي (أن لا).

(2) الحمد، الكراديب، ص 7-10.

دلالتها الإيجابية إلى دلالة سلبيّة، فالبطل "هشام العابر" قد تمَّ اعتقاله وتسفيره إلى جدة حيث سجن الكراديب، وهو لا يدري ما مصيره الذي سوف يلقاه، فالعرس الذي كان من المفترض أن يكون معلومًا وواضحًا وباختيار من الشخص، أصبح حزنا وفراقًا وإكراها. إنَّ التوقيع على هذه المفردات وتكرارها يكشف عن مفارقة مفعمة بالمرارة، حيث يستحيل السجن عُرسًا، والسجين عريسا. ويبدو أنَّ الحالة النفسيّة المأزومة التي يعيشها البطل جعلته يوظف المفردات في غير مكانها، فقد أصبح لا يعي شيئا من هول الصدمة والخوف الذي يعتريه من المجهول، وإنْ كنَّا نطمئن إلى أنَّ تحوير هذه الكلمات والانزياح بها عن دلالتها الأصلية لا تعدو أن تكون مفارقة ساخرة أطلقها البطل السجين عن وعيٍ وإدراك.

ومن نماذج إيقاع المفردة ما نجده في عصفورية القصيبي أثناء الحوار الذي جرى بين بطل الرواية البروفسور، والمُمرِّض الذي يقوم برعايته:

"شفيق! شفيق! تعال هنا فورا.

{اطلب} لي فورا فخامة الرئيس كميل شمعون.

- كميل شمعون أعطاك عمره.
- مات؟! لا حول ولا قوة إلا بالله! {اطلب} لي فورا دولة الرئيس سامي الصلح.

وسامي الصلح أعطاك عمره

إنَّ تكرار اسم "شفيق" المُمرِّض، الذي يعمل في المصحّة/العصفورية، من لدن المريض البروفسور/بشار الغول يشي بالحالة النفسية التي يعيشها البروفسور، وأنَّ هذا الممرِّض لا يأتي مباشرة، ولا يأبه بالمرضى، ولا يستجيب لهم إلا بعد الإلحاح ومعاودة النداء، بخلاف ما يدل عليه اسمه الذي يحيل إلى الشفقة والرحمة. كما أنَّ تكرار النداء من البروفسور يشي بحاجة البروفسور لغيره، فالإيقاع هنا يرصد ضعف هذا البروفسور وقلة حيلته. وتجدر الإشارة إلى أنَّ تكرار الفعل "اطلب" لم يأتِ اعتباطا أو عبثا، وإنما تكرَّر للدلالة على أنَّ هذا البروفسور يحظى بمنزلة اجتماعية كبيرة، فهو يطلب من الممرض أن يتصل بشخصيات

سياسية مشهورة ومعروفة، وفي هذا تمهيد من الكاتب لشخصيته المحورية/ البروفسور، تلك الشخصية التي كانت تربطها علاقات قويّة مع كبار الشخصيات السياسية، لذلك نلحظ البروفسور أثناء حواره مع الطبيب المعالج يكرر كثيرا جملة "كان من أعز أصدقائي" وذلك عند ورود اسم أي شخصية سياسية أو أدبية أو اجتماعية بارزة، فقد جاء في الحوار الجاري بين الطبيب المعالج/سمير ثابت والبروفسور/بشار الغول:

- "لشو مهتم بكميل شمعون؟
- لشو؟ كان صديقي. من أعزّ أصدقائي.
- وأين سامي بك الصلح الآن؟
- مات من فترة طويلة. كان صاحبك كمان؟
- أووه! من أعزّ أصدقائي.

كان العقاد رجلا عظيما، ياحكيم. ولكنه كان مغرورا جدا. هل أخبرتك أنّه كان صديقا عزيزا لي؟

- لا
- أووه! كنا صديقين حميمين."(1). إنَّ ادّعاء كل هذه الصداقات والعلاقات مع الشخصيات السياسية والأدبية والاجتماعية يمنح البروفسور مساحة واسعة للنقد والتهكم، وهو ما قامت عليه هذه الرواية، بالإضافة إلى أنَّ ادِّعاء هذه العلاقات والمقابلات التي ألبسها الكاتب لشخصيته المحورية توهم المتلقي بالواقعية مما يجعل المتلقي يصدِّق كل ما تقوله هذه الشخصية/البروفسور، لاسيَّما أنَّ الموضوعة الرئيسة في هذه الرواية لا تعدو أن تكون نقدًا سياسيًّا وأدبيًّا واجتماعيًّا يوقّع عليه الكاتب بتهكُّم وسخريةٍ لاذعة.

كما أنَّ في تكرار جملة "أعطاك عمره" أيضًا دلالةً واضحةً على أنَّ هذا البروفسور يتحدث عن ماضٍ رحل بخيره وشره، وأنَّ كل هذه الشخصيات السياسية المرموقة التي يسأل عنها هي الآن في عالم الأموات، و لم يبقَ غيره هو

(1) القصيبي، العصفورية، ص 12-13، 21.

ليسرد لنا المعاناة، وما كان يحدث خلف كواليس السياسة من فساد ومؤامرات.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ وضع هذا الإيقاع التركيبـــي السابق، مـــن لـــدن الباحث، في هذا السياق الذي يعني بإيقاع المفردة يبرِّره ورود ذلك التركيب في مقطعٍ يحوي إيقاعًا مفردًا، ولعلَّ في الفصل بينهما ما يخلّ بـــالفكرة الـــتي يـــودّ الباحث إيصالها.

ونلحظ أيضا تكرار ضمير المتكلم (أنا) متبوعا بفعل النفـــي (لســـتُ) في استهلال هذه الرواية، فقد جاء على لسان البروفسور "يادكتور، أنـــا لســـت مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا"[1]. إنَّ تكرار ضمير المتكلم (أنا) جاء تأكيدا على الحضور والفاعلية، فالبروفسور يمتلك القدرة والمعرفة، وقد تقنَّع بشخصية المريض وتوارى خلفها ليمرّر ما يريد قوله دون أن يخشى أحدًا، فالكاتب يعلم أنه يعيش فيه زمن تُصادَر فيه الحريّات، وأنَّ الكاتب لا يملك الشجاعة الكافية التي تمكّنه من انتقاد السلوكات السياسية أو الاجتماعية. كما أنَّ تكرار ضمير المتكلم يوحي بطغيان الأنا وتضخمها لدى البروفسور وأنَّه الواثق من نفسه، القادر على أن يجبر المتلقي على قبول ما يريد، فهو المثقف ذو التجارب والخبرات، وهو صـــحيح العقـــل والبدن، لذلك نراه أتبع ضمير المتكلم بفعل النفي (لستُ) وكرَّره لأهمية الموقف والتأكيد على أنه إنسان معافى، فالمنطق يقول إنَّ من يقطن المصحات لا بـــد أن يكون مريضا لذلك جاء التكرار بالنفي دليلا على أنَّ البروفسور يتمتع بصـــحة جيدة وأنّه إنَّما جاء بوصفه ضيفًا كما يقول. إنَّ شخصية البروفسور/الكاتب قد تتصادى مع شخصية المتنبـــي في طغيان الأنا وتضخّمها، ومما يؤكّـــد ذلـــك استدعاء القصيبـــي لأبيات المتنبـــي في جُلّ رواياته.

وعلى مستوى القيم والمعاني وأنماط السلوك نستطيع القـــول إنَّ ظـــاهرة الرشوة تشكِّل إيقاعا متحرِّكًا ليس لأنها ذُكرت بلفظها في مواقع شتّى فحسب، وإنما لدورها في سياق العمل الروائي بقطع النظر عن كونها تمثِّل حـــدثا رئيسًـــا تقوم عليه مفاصل الرواية. فقد تكررت لفظة "الرشوة" في الاستهلال الســـردي

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 11.

لروايتين من روايات القصيبـــي وهما "العصفورية، وشقة الحرية". فقد جاء على لسان بطل شقة الحرية: فؤاد الطارف – عندما كان مسافرا مـــن البحـــرين إلى القاهرة – "تصوَّر، وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون، أنَّك ستبدأ حياتك هناك برشوة يعاقب عليها القانون... هل تعرف عقوبـــة الرشـــوة... يؤكـــد أصحابه المخضرمون الذين مروا بمطار القاهرة أنه لا خروج إلا بدفع. والـــدفع رشوة. والرشوة جريمة. صحيح أنه لم يسمع أحد ألقي عليه القـــبض في مطـــار القاهرة بتهمة الرشوة. ولكن من يدري؟"[1]. وجاء على لسان بطل العصفورية: البروفسور بشّار الغول – أثناء حديثه مع طبيبه المعالج سمير ثابت: "الرشـــاوي! الرشاوي، يادكتور قتلتني"[2]. فقد جاء التكرار تأكيدا على خطورة هذه الظاهرة التي تفشت في المجتمعات العربية، وهذا التكرار بدوره يتناسب مع المعنى العـــام للروايتين، فرواية شقة الحرية مبنية منذ البداية وحتى النهاية على إيقاع النضـــال والقومية العربية فكيف يكون نضالا وتحريرا وحضارة إذا لم يتخلَّص المجتمع من بعض الآفات والانحرافات المالية والإدارية وعلى رأسها الرشوة؟!. كما أنَّ رواية العصفورية تقوم منذ البداية وحتى النهاية على إيقاع النقد للمجتمع العربـــي بما فيه من فساد وتخلف وكبت للحريات، ولاشك أنَّ الرشوة من تلـــك القضـــايا الاجتماعية التي عانى منها المجتمع العربـــي. لذلك فإنَّ توقيع الكاتب على هـــذه الظاهرة في روايتين اثنتين يُبرز مدى الضياع والفساد وهلامية القيم التي يعـــاني منها المجتمع العربـــي.

كما نجد القصيبـــي يكرر لفظة العجوز في مواضع عديـــدة في اســـتهلال روايته "سعادة السفير". يقول السارد العليم: "ترفع العجوز السوداء، في المكتب الصغير الذي يواجه المدخل، رأسها من جريدة السّنْ، وتنظر إلى الرجلين بتساؤل صامت. يقول الحارس:

- صباح الخير! صاحب السعادة السيد يوسف الفلكي. سفير الكوت. لديه موعد مع وزير الدولة السيّد مايكل وايت.

---

(1) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 18.

(2) القصيبـــي، العصفورية، ص 15.

تفحص العجوز ورقة أمامها، ثم تضغط على زر في التيليفون، وتتحدث بصوت خافت، وتقول للحارس:

- الدور الثاني. ستجدان من ينتظركما...، كيف تُترك سلامة هذا المبنى التاريخي العريق، ووزارة الخارجية والكومنولث، في يد هذه العجوز الخرفة؟... ومع ذلك لا يملك إلا أن يستهجن موضة التخصيص التي تكل استقبال الضيوف إلى عجوز شبه أُميّة..."[1].

نستطيع القول إنَّ هذه العجوز شكَّلت إيقاعًا ديناميكيًّا ليس لأنها ذُكرت غير مرَّةٍ في استهلال الرواية، وإنما لدورها في السياق بقطع النظر عن كونها شخصية محورية أو هامشيَّة. إنَّ تكرار شخصية العجوز يكشف عن بعض القيم والمعاني، والصراع مع الآخر، دون أن يعني ذلك أنَّ هذا التكرار اجترار لهذه الشخصية كما جاءت أول مرّة، وإنما أخذ التكرار أشكالا عديدة من خلال النعوت التي ألصقها الكاتب بهذه العجوز، فهي عجوز سوداء، وهذ يؤكّد التوقيع على العرق، فهي تعود في أصلها إلى القارة السوداء "إفريقيا"، إضافة إلى أنّ التصاق هذا اللون ببني البشر يدلّ على الاحتقار، وهذا يرتبط بوصف المكتب الصغير، فالمكان والإنسان غير مرغوب بهما. كما أنها عجوز خرفة شبه أُميّة، وهذه النعوت تؤكِّد انزعاج السارد منها، وأنه لا يبدي أيّ تعاطفٍ معها، ووضعها في هذا المكان (استقبال الضيوف) يدل على عدم الاكتراث بالضيوف أنفسهم، ومن هؤلاء الضيوف: وزير الكوت يوسف الفلكي، الذي لقي أقسى أنواع الإهانة والإذلال على يد تلك العجوز والحارس، مما يؤكّد نظرة الغرب الفوقية والاستعلائية تجاه هذا الوزير خاصة والعرب على وجه العموم.

وممَّا يؤكِّد نظرة الآخر للأنا وحاجة الأخير للأول - التكرار الذي ورد في رواية سعادة السفير للفظة (العادة ومشتقاتها)، حين صوَّر السارد العليم اللقاء الذي جرى بين الوزير الكوتي يوسف الفلكي ووزير الدولة البريطاني مايكل وايت، يقول السارد العليم: "دخل المكتب ووجد كل شيء كما يعهده. الوزير جالس كالعادة، خلف الطاولة الخالية من الأوراق، كالعادة. ومساعده

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص 11-12.

الشخصي، توني، يقف أمامه، كالعادة، وفي يده الملف المعتاد. وآلة صنع القهوة تمارس نشاطها المعتاد، واللوحة البحرية المعتادة تزيّن الجدار خلف ظهر الـــوزير. هل من المقبول سياسيا وضع لوحة تمثّل انتصارا بحريا بريطانيا على الأجانب، في وزارة الأجانب؟ طرد يوسف الفكرة من ذهنه وهو يصافح الوزير الذي حيّـــاه بحرارة، وقاده إلى الركن المعتاد... وضعت كاثي أمام يوسف فنجـــان القهـــوة الممزوجة بالحليب، والصحن المعتاد الذي تسكنه قطـــع البســـكويت الـــثلاث المعتادة"[1]، من خلال هذا النص الذي تتكرر فيه لفظتا العادة ومعتاد، نجـــد أنَّ هذا التكرار يدل على ثبات المكان مع تغير الزمن والشخوص. إنَّ التوقيع علـــى لفظة "عادة ومشتقاتها" تشي بأنَّ الوزير الكوتي/العربـــي قد اعتاد المجيء إلى هذا المكان، اعتاد الخضوع والاستسلام للغرب، اعتاد الاعتماد على الآخـــر وقـــت الأزمات، فالوزير الكوتي - كما أسلفتُ - استفزع الغرب/أمريكا وبريطانيـــا كي ينقذوا دولته من براثن همّام بوسينن حينما غزا الكوت. ومن الجلي أنَّ هذا الإيقاع رصد لنا صراع القيم والرغبات، صراع الأنا مع الآخر الذي لا يـــرى الأمة العربية إلا أمة منهزمة تفتقد الإرادة والحريّة، أمة تعتمد على الآخـــر، ولا تملك لنفسها قرارا، أُمةٌ عربيةٌ ضحكت من ضعفها الأُممُ.

ونجد التكرار أيضا عند القصيبـــي في روايته "دنسكو" عندما كرَّر لفظـــة الإدارة، يقول السارد راصدًا تأمُّلات بطل الرواية البروفسور روبيرتو تشـــيانتي: "بدأ البروفسور يشعر بكثير من الشفقة على نفسه. لماذا يريدون أن يأخذوا منـــه هذه الإدارة التي أعطاها 10 سنوات هي أغلى سنوات حياته؟ الإدارة التي أعادها إلى الحياة بعد أن كادت تموت؟ الإدارة التي وضعها من جديد على الخارطة؟... روبيرتو! كيف تترك المجال لقزم هدفه تحطيم هذه الإدارة؟("[2])، فكلمـــة الإدارة تقفز أمامنا في كُلِّ فصول الرواية، ممتدَّةً من بداية الرواية حتى نهايتها، وتكرارها في استهلال الرواية يشي بأهميتها، فهذه الإدارة هى الموضوعة الرئيسة التي قامت عليها مفاصل الرواية، والتوقيع عليها في الاستهلال يُعدُّ اختزالا للأجواء العامـــة

(1) القصيبـــي، سعادة السفير، ص 15.

(2) القصيبـــي، دنسكو، ص 13-16.

للرواية، فهي المكان المُتصارَع عليه، حيث يقوم بطل الرواية البروفسور روبيرتـــو تشاينتي المدير التنفيذي لهذه الإدارة، ومعه مستشارته سونيا بنسج خيوط الخطط والمؤامرات، والرشاوى، والكذب، سائرَينِ على القاعدة الميكافيلية "الغاية تـــبرر الوسيلة" – للبقاء على كرسي إدارة هذه المَنظّمة/دنسكو. إنَّ التوقيع على هـــذه المفردة/الإدارة كشف عن زيف هذه المنظمات، ورَصَدَ صراع القِيم والرغبات، والانتهازية والبراجماتية التي يمتطيها القائمون علـــى هـــذه المنظمـــات، ومـــا البروفسور/المدير التنفيذي لمنظمة دنسكو إلا واحد من بين العشـــرات الـــذين تنسحب عليهم هذه السلوكات، والتشبّث بالكراسي دونما استحقاق. ومن هنا فإنَّ تكرار الكاتب لهذه اللفظة الإدارة يشي بالحالة المأســاوية المتكـــررة عنـــد بطله/المدير التنفيذي لدنسكو، ولا يفوت القارئ تهكُّم هذا البروفسور وسخريته من بعض المقولات التي قد تزحزحه عن هذه الإدارة، ومن ذلك تكراره – ناقما وساخرًا – لعبارة: الدماء الجديدة؛ إذ يقول: "الدماء الجديدة. الدماء الجديـــدة هذه الأيام لا تحمل سوى فيروس الإيدز..."[1]. فتكراره لهذه العبـــارة يؤكّـــد انتهازيته ورفضه لأي مظهر من مظاهر التجديد والتطوير. وفي حين نلحظ إيقاع البراجماتية مهيمنًا في استهلال الرواية، نواجه بإيقاع مُفارِق في نهايتـــها، حيـــث ينقلب السحر على الساحر، ويؤتى البروفسور من مأمنه، فيُفاجأ بانتقال الإدارة لمستشارته التي طالما سعت لأن تُبقيه في الإدارة، بيد أنَّ الأمر لم يختلف كـــثيرا، فالفساد الإداري والمالي لا يزال قائمـــا في هـــذه المنظمـــة إذ لا تختلـــف إدارة المستشارة سونيا كليتور لهذه المنظمة عن مديرها السابق/البروفســـور روبيرتـــو تشاينتي.

كما نجد تكرار لفظة "البقرة" على لسان إحدى شخصيات القصيبـــي في روايته (7)، وهو الشاعر كنعان فلفل، إذ يقول – في إحدى مقاطع الروايـــة – واصفًا زوجته: "البقرة! هذه البقرة السمينة غير الحلوب. كيف يمكن لشاعر أن يعيش مع بقرة؟ شاعر حساس مرهف المشاعر مثلي. تبلور غضبـــي المتزايد على زوجتي/البقرة ليصبح قصيدة. كتبتها، أمامها، في المطبخ هذا الصباح وهي تثرثر

(1) القصيبـــي، دنسكو، ص 18.

كعادتها. يخطر ببالها أني أكتب قصيدة عنها. ولو خطر ببالها أن تقترب وتنظر لما فهمت شيئا. منذ متى يفهم البقر الشعر؟ قال شاعر محنّط، لا أذكر اسمه، شـــيئا عن البقر والشعر. يبدو أنه كان، بدوره، متزوجا بقرة. مثل ت. اس. إليـــوت الذي تزوج بقرة سرعان ماجُنَّت. جنون البقر! هل توجد بقرة غير مجنونة؟"[1].

يتضح من خلال هذا التكرار للفظة (البقرة) أنَّ هذا التكـــرار يفيـــد التوكيـــد، ويحمل معاني الاستعلاء والازدراء والشعور بالفوقيَّة تجاه الآخر/الزوجة، والأنثى بشكل عام، كما أنَّ هذا التكرار الوارد في الاستهلال يكشف للمتلقي – مـــن أول وهلة – تفاهة هذا الشاعر وسذاجته وكذبه وتلفيقه، ذلك أنَّ اســـتخفاف الشاعر بزوجته ونعتها بالبقرة، وتكرار هذا الوصف يمهِّد للكشف عن ســـلوك هذه الشخصية، أعني الشاعر، تلك الشخصية التي تكشف أحداث الرواية عـــن زيفها وانعدام أخلاقها. فهذه الشخصية/الشاعر، إحدى الشخصيات السبعة التي أقامت معهم الإعلاميَّة (جلنار) لقاءات صحفيَّة، فكان حديثهم عن أنفسهم أمام الناس مثاليًّا ناصع البياض بخلاف أخلاقهم الحقيقية، لذا فإنّ جلنار قـــررت أن تجري معهم لقاءً في جزيرة نائية، وتجعل واحدًا منهم فقط مرشحا للفـــوز بهـــا، وهو صاحب الأسبوع الأكثر إثارة وتعرية وصدقًا. حينئذٍ قادت الشهوة هؤلاء الرجال إلى استرجاع كل فساد وكذب وتزوير فعلوه، وهذه الاعترافات جاءت في أسبوع واحد فقط. ولعلَّ التقديم الذي ابتدأ به القصيبـــي روايته على لسان الإعلاميّة جُلّنار يختزل الحكاية، ويميط اللثام عن صـــفات هـــذه الشخصـــيات السبعة، ومن هذه الشخصيات: الشاعر كنعان فلفل. تقول الإعلامية جلّنار:

"أنا ورجالي السبعة". في ميدوسا الجزيرة الصغيرة الجميلة. مع نجوم برنامجي "عيون العالم عليك". مع صفوة الأمة العربستانية. رجالي الذين يشتهونني بعنف. الذين لم يوافقوا على المجيء إلى الجزيرة إلا طمعا في جســـدي. قلـــت لهـــم، بصراحة، إنني لا أستطيع أن أكون امرأة مشاعًا. لا بد أن أختار واحدًا منـــهم، واحدًا فقط. ولا بدّ أن يكون الأكثر إثارة. ولكي أستطيع أن أختار هذا الرجل لا بدّ أن يحدثني كل منهم عن أكثر الأسابيع إثارة في حياته. وسأســـتمع. وفي

(1) القصيبـــي، "رواية 7"، ص 19.

الليلة الأخيرة سأتخذ القرار. وكان لا بدّ أن يبدأ الشاعر"[1]. إنَّ تكـرار لفظـة (بقرة) يشي بالسخرية والتهكم، وهو ما انبنت عليه الرواية من بدايتـها حـتى نهايتها، فضلا عن أنها تكشف سطحية هذا الشاعر الذي تكشف الأحـداث اللاحقة كذبه وسرقاته الشعرية، وبيعه الشِّعْر على أبنـاء الأغنيـاء، وشـهرته الكاذبة. وتجدر الإشارة إلى أنَّ ابتداء القصيبـي بشخصية الشاعر يشي بأهميـة الكلمة من خلال سرعة انتشارها، وتأثيرها في المجتمع.

### 2.3.3 الإيقاعات المركبة:

يبني الحمد جزءاً كبيرا من روايته ريح الجنة على الإيقاع المركّب المنتمـي بمجمله إلى حقل دلالي ديني، فثمة اتكاء على الإيقاع المركـب في اسـتهلال الرواية، ومن ذلك: تكراره لعبارة (الله أكبر) التي ترددت على ألسـنة أبطـال الرواية، عندما قاموا باختطاف الطائرة تمهيدا لتنفيذ عملية حربيّة ضد أمريكـا، وهي حادثة الحادي عشر من سبتمبر كما هو معروف. يصف السارد العلـيم المشهد قائلا: "وما هي إلا لحظات، حتى فوجئ الركاب بصيحات حادة متتالية تنادي: "الله أكبر... ألله أكبر"[2]. نلحظ تكرار هذه العبارة في ثنايا الاسـتهلال الروائي، ويبدو أنّ هذا التكرار ناتج عن الشحنة الصوتية الإيقاعية للعبارة، إضافة إلى توظيف ما تحمله من دلالات دينية، فتستظهر هذه العبارة الروح الجهاديـة نظرا لتكرار المسلمين السابقين لها في معاركهم، وأثناء قتالهم للكفار، إلى جانب ثرائها الصوتي. بيد أنَّ الحمد انزاح عن المعنى الأصلي والسياقي في استدعائه لهذه العبارة "الله أكبر"؛ ذلك أنَّه أوردها في سياق الإدانة والسـخرية مـن هـؤلاء الشباب. فمن ينعم النظر في أحداث هـذه الروايـة – لاسـيما مـا ورد في استهلالها – يلحظ أنَّ الوحدات السردية قد كشفت عن عمق الـرفض لهـذه الحادثة من لدن الكاتب، وظلَّ هذا الرفض يتواتر في أثناء الرواية ويدفع أحداثها في محاولةٍ من الكاتب أن يستدرج المتلقي ويقنعه بأنَّ منفّذي هذه العملية مخطئون

(1) القصيبـي، "رواية 7"، ص 13.

(2) الحمد، ريح الجنة، ص 12.

وإن ردّدوا عبارات الجهاد والتكبير والتهليل، ذلك أنهم – من وجهة نظر الرواية – لم يسلكوا الطريق الصحيح في فهم النصوص والعبارات الدينية، بالإضافة إلى أنهم – كما يخبر النص – لم يتمكنوا من إنزال تلك النصوص على أرض الواقع إنزالا صحيحا. ومن هنا نلحظ أنَّ هذا الإيقاع المركّب مُفعمٌ بالإدانة والاستنكار، إذ لم يوقِّع الحمد على هذه العبارة بصفتها عبارة دينية تحمل معنى الحق والعزة والانتصار على الأعداء بمقدار ما وقَّع عليها استخفافًا بقائليها. ولكي يُثبت وجهة نظره قام بحشد الأدلة التخييلية التي تُدين هؤلاء الشباب، ومن ذلك: المشهد الذي يصوّره السارد العليم في الطائرة: "وقبل أن يطفئ قائد الطائرة إشارة ربط الأحزمة، نهض شخصان واتجها إلى قمرة القيادة، وقبل أن يصلا إليها حاولت المضيفتان المكلفتان بخدمة الدرجة الأولى إعادتهما إلى مقعديهما، فإشارة فكّ الأحزمة لم تطفأ بعد، وبحركة سريعة، أخرج الشابان شفرات حادة، وأمسكا بالمضيفتين، فجز أحدهما عنقها وهو يكبِّر ويأخذ خاتما ذهبيا كانت تضعه في خنصر يدها اليسرى، في ما أمسك الآخر المضيفة الثانية واتجه بها إلى القمرة، وقد وضع شفرته على عنقها بيده اليمنى، {فيما}[1] كانت اليد الأخرى تمسك بها من شعرها، والمضيفة قد شلَّها الرعب... ولم يلبث الشاب الثاني أن تبع صاحبه إلى القمرة، وهو شاهر شفرته، وأمسك بالقبطان من شعره وشفرته على عنقه، وطلب من مساعده التنحي عن عجلة القيادة. وما هي إلا ثوان إلا وكان شابان آخران قد دخلا قمرة القيادة، واحتلا المقعدين فيما قام الشابان الأولان بتقييد القبطان ومساعده، ثم عادا أدراجهما إلى حيث الركاب. وماهي إلا لحظات، حتى فوجئ الركاب بصيحات حادة متتالية تنادي: "الله أكبر... الله أكبر...،... وبعد قليل جاء صوت القبطان الجديد للطائرة وهو يعلن بلكنة أجنبية واضحة أن قبطان الطائرة قد تغيَّر، وأنَّ كل شيء سيكون على مايرام إذا التزم الجميع الهدوء، ولم يقدموا على أي عمل يندمون عليه، فلديهم مطالب يريدون تحقيقها، وهم عائدون الآن إلى المطار، ولن يمس

(1) وردت في النص الأصلي (في ما).

الركاب أي أذى، ثم دوت صيحة "الله أكبر" مرة أخرى في أرجاء الطـــائرة"[1].

إذن فقد صوَّر الكاتب المختطفين بمنتهى الوحشية: شفرات حادة وقتل للأبرياء والنساء، وجزٍّ للأعناق، وهذا – بحسب السياق ووجهة نظر الكاتب – مخالف لمقولة: (الله أكبر) التي استعملها المسلمون في حروبهم مع الكفـــار؛ إذ كـــانوا يجتنبون قتل النساء والأطفال والشيوخ الكبار على العكس ممـــا فعلـــه هـــؤلاء الشباب الذين قتلوا النساء والأبرياء العزَّل من وجهة نظر الرواية. كما أنَّ قتـــل أحد المنفذين للعجوز التي كانت في الطائرة يشي أيضا بإدانـــة الحمـــد لهـــؤلاء الشباب، يصف السارد المشهد قائلا: "نهض محمـــد دون اكتـــراث بنظـــرات عبدالعزيز المستغربة، واندفع إلى مؤخرة الطائرة، وهناك رآها... تلك العجـــوز المتصابية، التي كانت ترتعد فرقا، في ما وجهها قد تحوَّل إلى ليمونـــة صـــفراء معصورة بعد أن فارقها الدم. انطلق إليها على عجل، وجذبها من شعرها، وقبل أن تنهض عن المقعد، كانت شفرته قد اجتزت عنقها وهـــو يصـــيح بصـــوت كالزئير: "الله أكبر... الله أكبر... وألقى برأسها بين المسافرين الذين ماتوا قبـــل أن يموتوا"[2].

فبالإضافة إلى الإدانة الواضحة من الكاتب لقتل هذه العجوز فإنَّه يومئ بأنَّ ذلك القتل لم يكن لوجه الله تعالى وإنما كان لأهداف وأحقادٍ شخصية، لاسيَّما أنَّ المنفِّذ قد ترك الفتاة الجميلة الأخرى ولم يفعل بها شـــيئا "وقبـــل أن يعـــود أدراجه، حانت منه التفاتة، فتلاقت عيناه بعيني فتاة المطار، التي كانـــت تبكـــي وهي ملمومة على نفسها، وإلى جانبها ذاك الكتاب الإباحي. فكَّر برهة في نحرها هي الأخرى، ولكنه استدار وعاد بسرعة إلى القمرة، وشيء من الشك ينخـــر صدره... هل كان نحره لتلك الحيزبون من أجل الله وفي سبيله، أم هـــو انتقـــام شخصي؟"[3]، وورود مثل هذه الأحداث يشي بأنَّ الكاتب يريد أن يقـــول: إنَّ هؤلاء المنفذين غلبت عليهم اجتهاداتهم الفردية وأنهم مخطئون، وأنَّ استخدامهم

(1) الحمد، ريح الجنة، ص 11–13.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 14.

للتكبير والتهليل قد أُنزل في غير موضعه الصحيح. كما أنَّ "محمدًا" الذي قـــام بقتل تلك العجوز كانت له قصة حب، عن طريق الإنترنت، مع فتاة اســـترالية أسلمت، فقام الكاتب بختم روايته في مقطع يبيّن مدى امتعاض تلك الفتاة مـــن تلك الحادثة، وأنها غير مصدِّقة أنَّ محمدا الذي عرفته بالطيبة وحسن الخلق يمكن أن يقوم بهذا العمل، لا سيَّما أنها قرأت الحادثة في الصحافة فطفقـــت تشـــرب الخمر الذي لم تشربه من قبل، وانتهت الرواية بإيقـــاعٍ مقصـــود: "الـــدمار... الدمار" ما يشي بأنَّ الكاتب يدين هذا العمل، وأنَّ مثل هـــؤلاء الشـــباب قـــد شوهوا معالم الإسلام. ولعلَّ استشهاد الكاتب، في بداية روايته، بمقولـــة ألـــبير كامو: من الأفضل أن يكون المرء على خطأ من دون قتل أحد، من أن يكـــون قاتلا على حق..."، يؤكد إدانة الكاتب لهؤلاء الشباب بشكل واضـــح. وممـــا يُلاحظ على هذه الرواية، بوجهٍ عام، أنها رواية ذات صوت واحـــد، ورؤيـــة واحدة، صوت الكاتب ورؤيته، بمعنى أنها روايةٌ منولوجية أحاديـــة الصـــوت، يهيمن عليها صوت الراوي العليم، على الرغم من أنَّ هذه الرواية تحمل أفكـــارا وأيديولوجيات متضادّة ومتصارعة كان من المفترض أن تجعل الكاتب ينحو بهـــا منحى البوليفونية وتعدد الأصوات؛ ذلك أنَّ وجود أصواتٍ أخرى يتيح للمتلقي أن يستمع إلى وجهات نظر مختلفة. ومما يُعاب على الكاتـــب – مـــن وجهـــة نظرنا – الاستماتة في إدانة هؤلاءِ الشباب دونما أيّ إدانة صريحةٍ لدول الغـــرب والإمبرياليات الصهيوأمريكية التي ما زالت تسعى لتفتيت الأمّة الإسلامية العربية، وسلب هويتها والهيمنة على مقدّساتها وثرواتها وما قضية فلسطين عنّا ببعيد. وقد كان بإمكان الكاتب – وإن استنكر هذه الحادثة – اجترار الأسباب الـــتي أدَّت إلى هذا العمل، من خلال إفساح المجال لشخصيات الرواية بأنْ تتحدث بصوتها، وتعبّر عما في نفسها، وتميط اللثام عن أسباب ردة الفعل هذه، وإننا إذ نســـمع صوت السارد العليم/الكاتب يعلو ويهيمن إلا أننا لا ننفي وجود بعض الأصوات بيد أنّنا لا نستمع إلى هذه الأصوات إلا من خلال المؤلف الضمني أو الســـارد الكلي العلم. ومما يؤخذ على الكاتب أيضا، استدعاؤه النصوص الدينية في سياق السخرية من هؤلاء الشباب، فالنصوص الدينية مُقدَّسة ولا يُقبل بحالٍ المســـاس

بها، أو جعلها أداة للتهكم والسخرية من الآخرين. كما أنَّ السخرية ممن اتكأ على نصوص دينية – وإن أخطأ – قد تُفهم على أنها سخرية من هذه النصوص ذاتها، لا سيما أننا نرى كثيرا من الكُتّاب يشككون ببعض الثوابت والمُسلَّمات، كإنكار بعض الكُتَّاب لبعض الأحاديث النبوية الصحيحة، بل والسخرية من محتواها عياذا بالله. إنَّ ما أعنيه هنا – خارجًا عن النَّص – أن لا يستغلَّ الكاتب – أيّ كاتبٍ – بعض السلوكات التي تخالف أيديولوجيته للنيل من الدين وأهله.

ونجد الإيقاع المركّب أيضا عند القصيبي في روايته العصفورية، إذ تعمَّد تكرار عبارة "عقدة الخواجة" في مواضع عديدة، ومن ذلك: ما جاء على لسان البرفوسور المريض أثناء حواره مع الطبيب سمير ثابت: "الخديوي إسماعيل، ياحكيم، كانت عنده عقدة خواجة... اسمه رفاعة رافع الطهطاوي... اسم مشتق من الرفعة والطهطهة. كان شيخا. وكان إمام أول بعثة دراسية مصرية أرسلت إلى باريس. ومع ذلك أصابته عقدة الخواجة... عقدة الخواجة لا يكاد يسلم منها إنسان"[(1)]. نلحظ من خلال تكرار عبارة (عقدة الخواجة) أنَّ الكاتب يروم إماطة الستار عن قضيةٍ لم تفتأ تؤرِّق باله وتشغل تفكيره، وهي قضية الهوس بالآخر/الغرب، حيث باتت هذه العقدة سمة بارزة من سمات رجالات الأمة العربيَّة، لاسيَّما السياسيين والمثقفين والأدباء. لذلك نجد القصيبي قد كررها في غير موضع على لسان شخصيته الرئيسة، دلالة على أنَّ تكرار هذه الجملة يقابله تكرّار لهذه الصفة في كثير من الناس، وأنَّ هذه العقدة انتشرت وعظُم أمرها، فكان حريٌّ بالكاتب أن ينثرها على صفحات روايته تنبيها وتأكيدا على خطورتها، بيد أنَّه في الآن نفسه لا يعني رفْض المثاقفة والاستفادة من الآخر/الغرب، وإنّما يحذِر من عقدة الخواجة التي بمعنى الاستلاب وهذا ما أفصح عنه السياق الروائي عندما أشار الكاتب – على لسان البروفسور – إلى معنى الاستلاب: "الاستلاب، يا نطاسي، معناه أن يستلب الغرب روحك فتصبح دمية

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 17–20.

سلبية الإرادة"[1]. فالكاتب يدين الذين يريدون نقل الحضارة الغربيـــة، بـــدقِّها وجلِّها، إلى البلاد العربية، مركِّزا على الشخصيات الفاعلة في المجتمع والتي يؤخذ منها ويعوَّل عليها، أمثال السياسيين والأدباء والمثقفين، لاسيَّما أنَّ الآخر المتمثل في الغرب لا ينظر إلى الأنا المتمثلة في الشرق إلاَّ نظرة احتقار وازدراء، ويريـــد سلب هويتها وإرادها، وهذا ما وقَّع عليه القصيبـــي في روايته شقة الحرية أثنـــاء الحوار الذي جرى بين الطلاب البحرينيين ومدرِّسهم الغربـــي:

"انظر! مستر هيدلي! صورة موقَّعة من جمال عبدالناصر لقيتها اليـــوم. ألا تريد أن تراها؟ كلاَّ! كلاَّ! أعرف شكله ولســـت حريصـــا علـــى النظـــر إلى صورته"[2].

فقد تكررت لفظة (كلاَّ) من المدرس الأجنبـــي الـــتي تـــوحي بـــالرفض والتأفف والتضجَّر بمجرد سماع اسم جمال عبد الناصر الذي يمثل بدوره "الأنا". بيد أنَّ تكرار القصيبـــي للمفردات والتراكيب التي تمثل الصـــراع بـــين الأنـــا والآخر، وحنقه على الآخر، وانتقاده لمن أصيبوا بعقدة الخواجة – لم يمنعه مـــن اعتبار الآخر صديقا للأنا، وأنَّ الأنا المتمثل في العرب في حاجة ماسَّةٍ إلى الآخر على الرغم من الازدراء والاحتقار. فها هو بطل القصيبـــي في رواية "ســـعادة السفير "يوسف الفلكي سفير الكوت/الكويت في بلاد النهروان/العراق يستنجد بالآخر/أمريكا للقضاء على همَّام بو سنين/صدَّام حسين ولكن دون جدوى، فقد جاء على لسان السفير الكوتي مخاطبا وزيـــر الدولـــة البريطـــاني "أصـــدقاؤنا الأمريكيون سيدفعونني إلى الجنون... وماذا فعل أصدقاؤنا الأمريكيون؟ تجـــاهلوا دورهم في الخطة... هذه المرة لن يتوقـــع أحـــد تـــدخلا مـــن الأصـــدقاء في واشنطن"[3]. فنلحظ في المقطع السابق تكرار لفظة (أصدقاء) التي تنـــزاح عـــن معناها الحقيقي، فالصداقة التي تجمع الشرق والغرب ليست صداقة بمقدار ما هي تبعية وانقياد واستسلام من الأنا/الشرق للآخر/الغرب، وأنَّ الآخر إنما يســـعى في

---

(1) القصيبـــي، العصفورية، ص 56.

(2) القصيبـــي، شقة الحرية، ص 20.

(3) القصيبـــي، سعادة السفير، ص 16-17.

النهاية إلى مصالحه، ولذلك كرَّر الكاتب تلك اللفظة تهكُّما وسخرية من المجتمع العربيّ الذي لا يزال يركض وراء السراب.

### 3.3.3 إيقاعات المعاني:

يمكن الحديث عن غير نمط من الإيقاعات التي تتعلق بالمعاني والقيم والعادات والتقاليد التي انتشرت على صفحات الاستهلالات السرديَّة للروايات المدروسة.

ولعلَّ قضية تعليم المرأة، في المجتمع السعودي، وحرمانها من فرصة التعليم من القضايا التي تم تناولها بكثرة في الروايات السعودية، لاسيَّما في استهلالات الروايات المدروسة. فقد شكَّلت هذه الظاهرة إيقاعًا لافتا بتكرارها في غير موضع، وهذا الإيقاع يعدُّ إيقاعا مأساويا مفعما بالحزن والتضجر، فالمرأة السعودية قد حُرمت من أهمِّ حقوقها، وهو حقها في مزاولة التعليم، والحصول على الشهادة ما يشي بحالة التخلف التي كان يعيشها مجتمع الرواية آنذاك، ومدى تسلّط الذكورية وطغيان الأبوية (البطريركية) في ذلك المجتمع، من وجهة نظر فنيَّة، فقد أبدت "موضي"، إحدى شخصيات رواية "الشميسي"، استياءها وتضجّرها وحزنها بسبب الإقصاء التعليمي الذي تعيشه. تقول مخاطِبةً ابن خالها بطل الرواية: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الإبتدائية... مسكينة أختي منيرة... لم تدخل المدرسة على الإطلاق... سامح الله الوالد... كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات."[(1)]. إننا عندما نقرأ هذا المشهد نعيش إيقاعًا مأساويًّا مُفعمًا بالحزن والأسى والألم.

ومن جانب آخر، يشكِّل الحُبُّ إيقاعا لافتًا في ثلاثية الحمد "أطياف الأزقة المهجورة" وخاصة الحب الخفي الذي كان من قِبَل الفتاة "موضي" تجاه ابن خالها بطل الثلاثية "هشام العابر"، ذلك الحب الذي وقَّع عليه الكاتب وقام بتكراره في غير موضع، وإن كان مبطّنا لم يُطرح بشكل مباشر. يقول السارد واصفًا مشاعر

(1) الحمد، الشميسي، ص 10.

موضي تجاه هشام العابر: "وقد أتحفته موضي بإبريق شاي فضي صغير، مع إبريق لغلي الماء... رغم احتجاجات موضي التي كانت ترى أنه لا داعي لأن يعد الشاي بنفسه، فهي موجودة دائما وما عليه إلا الأمر، ولكنه أقنعها بنومها الباكر وحاجته إلى الشاي في آخر الليل، فقبلت على مضض، ولكنها استمرت في إعداد الشاي له دون أن يطلب ذلك و لم يعترض طالما أنَّ ذلك يرضيها... وكانت موضي تنظف غرفته يوميا بنفسها، وترش على فراشه ماء الورد، وأحيانا عطر الليمون الذي يجعلها في غاية البهجة... وأصبحت موضي بعد ذلك تحافظ على القارورة بحرص شديد، حرص أم على وليدها"[1]. فالمقطع السابق يبين للقارئ مقدار الحب الذي تكنّه موضي لابن خالها الذي جاء من الدمام وسكن عندهم في الرياض، وهي وإن لم تصرِّح بحبه إلاَّ أنَّ اهتمامها به يفصح عن تلك المشاعر المخبوءة في فؤادها والتي لا تستطيع أن تُفصح عنها حياءً وخوفًا من الانزياح عن المألوف الاجتماعي. بيد أنَّ اللاحق من الأحداث يثبت أنَّ ذلك الحب بقي من طرفٍ واحد/موضي. كما تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا التكرار والتوقيع على الحب اليتيم الذي عاشته موضي، إنما جاء تمهيدًا للتعرُّف على الشخصية المحورية/هشام العابر، فكلما تقدَّمت الرواية كشفت لنا ما كان كامنا في أعماق هشام، إذ لم يكن يحفل بالحُبِّ بمقدار ما كان مُنصرفًا تجاه السياسية والأحزاب والنضال.

كما تمثّل قضية الحجاب في ثلاثية الحمد إيقاعًا لافتًا، إذ يورد في مستهلّ روايته "العدامة" حال النساء وهنّ في القطار المتجه من الدمام إلى الرياض. يقول السارد عنهنّ: "وهذه تصلح من شأنها وتتأكد من وضع العباءة والخمار وضعاً سليمًا"[2]. وفي موضع آخر يقول: "ويتعالى صراخ الأطفال، وصياح الرجال، وتأفّف النساء من هذا الزحام الذي لا يحترم حجابًا ولا يقيم اعتبارًا لحرمة الأجساد"[3]. إنَّ التوقيع على هذا المعنى/قضية الحجاب وتكراره في استهلال الرواية يُسهم حتمًا في الإفصاح عن منظومة القِيم والعادات والتقاليد لمجتمع

(1) الحمد، الشميسي، ص 7-10.

(2) الحمد، العدامة، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

الرواية، بالإضافة إلى أنه يُمهّد لظهور الشخصية المحورية من خلال الكشف عن مفردات المكان وسماته: المكان الأصل/العدامة، والمكان المُرتحَل إليه/شميسي الرياض.

وتشكِّل العجائبية في روايتي أبو شلاَّخ والعصفورية للقصيبي إيقاعًا لافتًا؛ إذ يُوظَّف الفانتازي في الأحداث، وفي رسم الشخصيات وفي تحليل الأمكنة. ففي رواية "أبو شلاخ البرمائي" يقدِّم القصيبي بطله "يعقوب المفصّخ" الشهير بأبي شلاخ البرمائي، تلك الشخصية التي قام القصيبي بأسطرتها جاعلا منها شخصية خرافية، فهي شخصية تنتهج نهج حكايات ألف ليلة وليلة، إذ تقوم بسرد المغامرات والأكاذيب والقصص الخيالية أثناء حوارها مع المحرر الإعلامي "توفيق خليل" وهذه الغرائبية تمتد من بداية الرواية حتى نهايتها، بل تكاد تكون المهيمنة على مجريات الرواية، بدءا من الولادة العجائبية لأبي شلاخ، فقد كان كما جاء في الرواية "طفلا خارقا"[1] يتكلم في المهد "حال ولادتي التفتُ إلى القابلة، وقلت لها: تُف عليك! ما تعرفين صدر من تُفَر؟! بعد ذلك التفت إلى الوالدة، وقلت لها: سوري مامي! أتعبتك قليلا"[2]. فنلحظ منذ استهلال القصيبي لروايته أنَّه يحاول خلق شيءٍ من الفانتازيا التي أسبغها على بطله "أبو شلاخ" والتي تكبر معه إلى أن يصبح كهلاً؛ ليعبِّر القصيبي من خلال هذه الشخصية عن عالمٍ مليء بالمؤامرات والفساد والتناقض.

يُقدِّم القصيبي نقدًا سياسيًّا بأسلوب تهكمي وساخر يتناسب وطبيعة تلك الشخصية الفانتازية؛ لذلك فإنَّ "البنية العميقَة التي أنجزها القصيبي في هذه الرواية تكمن في رؤيةٍ سرديّةٍ إشكاليّةٍ عميقةٍ ومنجزة؛ عمادها حكمة مشهورة؛ هي: "شر البلية ما يضحك"!! ومن ثم فإنَّ ما يقدمه أبو شلاخ البرمائي في حكاياته وأكاذيبه يتجسّد من خلال اختراق هرم الشرّ المطلق وفضحه"[3].

---

(1) القصيبي، غازي. أبو شلاّخ البرّمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2006م، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، ص 144.

وكذلك الأمر في رواية العصفورية - التي فصَّلنا القول فيها في فصلٍ سابق - فإنَّ العجائبية قد شكَّلت فيها إيقاعًا لافتًا؛ إذ إنَّ الرواية مبنيّة منذ استهلالها حتى نهايتها على الحكايات الغرائبية التي جاءت على لسان بطل الرواية/البروفسور بشَّار الغول، في حواره مع طبيبه المعالج/الدكتور سمير ثابت، أثناء الجلسة العلاجية في المصحة النفسيَّة.

وإذا ما أنعمنا النظر في روايتَي القصيبي فإننا نلمح التقاطع الجليّ بينهما، فقد "ولد هذا الشلاّخ من فنتازيا مخيّلة القصيبي؛ تلك المخيّلة التي أنجزت رواية "العصفورية" وما ترمز إليه هذه الرواية من الجنون الذي يغدو إحدى قمم العقلانية. من هنا ولد أبو شلاخ البرمائي أيضا؛ أي من هذه الذهنية نفسها الممتلئة بالنقد الفجائعي، الذي يفيض بأساليب أكثر سخرية من السخرية السوداء المألوفة!!"[1] فكلا الشخصيتين المحوريتين تسرد حكاياتٍ، وقصصًا بأسلوب ساخر وتهكمي، وقد عوّلت الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها على الحوار الذي بدا واضحًا من خلاله أن لا صوت إلا صوت الشخصية المحورية/المؤلف.

لقد حاول القصيبي، من خلال هاتين الروايتين، الإمعان في تعرية العالم العربي، إذ قام بانتقاد جُلِّ مؤسساته نقدًا لاذعًا ساخرا، متقنِّعًا بشخصيات لا مسؤولة: شخصية المجنون وشخصية الكاذب؛ ذلك أنَّ الكاتب في العالم العربي لا يملك الإرادة الكافية التي تمكّنه من انتقاد بعض السلوكات الاجتماعية أو السياسية دونما اللجوء إلى بعض الحِيَل الفنية، ومنها تقنية القناع التي أشرنا إليه سابقًا.

كما شكَّل إخفاق مشروع البطل القومي، عند الحمد والقصيبي، إيقاعًا لافتًا أيضا، ففي ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة للحمد نلحظ أنَّ البطل "هشام العابر" لم يفلح في مشروعه النضالي، بل إنّه على العكس قد ندم على انخراطه في حزب البعث الاشتراكي، وخاصة بعد أن تمّ اعتقاله، يقول السارد: "وأخذ المضيف يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي

---

(1) المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، ص 144.

يعلم استحالتها بالنسبة له... ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة... أخذ يراقب بحسرة جموع ركاب الدرجة السياحية وهم يهبطون سلم الطائرة بفرح وحبور... ألا ليتهم يأخذونه معهم... لكنه يتمنى اليوم لو أنه كان صائغا أم داشرا مثلهم، فهم أحرار على الأقل وهو مقيد، وللحرية طعمها في أي شيء... المهم أن أنفكَّ من أسر هؤلاء القوم، وسمني حيوانا إن شئت"(1). وقد كشفت نهاية الرواية عن ذلك الندم، حيث يخرج هشام من السجن، ثم يكمل تعليمه، ليبدأ حياة جديدة بعيدة عن السياسية والمشاريع النضالية.

كذلك الأمر في رواية "شقة الحرية" للقصيبي، فإنَّ بطلها فؤاد الطارف – الذي كان يرى أنه من "صغار الناصريين العرب"(2) – قد تحوّل تحوّلا جذريًّا؛ إذ انتهى به المطاف، في آخر الرواية، إلى أن يكفر بالحزب الناصري وبكل الأحزاب السياسية الآخرى بعد اقتناعه أن هذه الأحزاب لا تعدو أن تكون شعارات زائفة لا حقيقة لها على أرض الواقع. ومن هنا نلحظ أننا أمام إيقاع مفارق: ففي حين نرى مشروع النضال مهيمنًا في بداية الرواية نُواجَه بإيقاع يرفض هذا النضال في ختامها.

كذلك كشفت استهلالات روايات القصيبي والحمد عن جملة من المعاني، مثل: الكرم، والتكافل الاجتماعي والترابط الأسري، إذ وقَّع الكاتبان على تلك المعاني والقيم غير مرَّة، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول الذي تحدثنا فيه عن الاستهلال المكاني والزماني ومنظومة القِيَم والعادات.

### 4.3.3 إيقاعات الأمكنة:

ومن أمثلة إيقاع الأمكنة ما جاء في استهلال رواية العدَّامة للحمد، إذ قام الكاتب بتكرار أجواء مدينة الرياض ومناخها ومن ذلك قول السارد: "بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمَّام، وذلك

---

(1) الحمد، الكراديب، ص 7–10.

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص 25.

مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف. لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جنّ الدهناء... ولعل طول المسافة بين الدمام والرياض وتلك الساعات السبع من الانتظار الممل في علبة صفيح ساخن تخترق الصحراء... إلا هو... بقي قابعا في مقعده، ينظر من النافذة إلى ذرات الغبار المتصاعدة من أنوف جن الصحراء... ويأخذ القطار في ولوج المحطة، ويزداد الزحام ويعلو الضجيج أكثر، وتنتشر رائحة الأجساد البشرية المتراصة، ممتزجة بذلك الغبار الدقيق الذي لا تجده في غير الرياض"[(1)]. نلحظ توقيع الكاتب على المكان/الرياض من خلال ربطه بالغبار، والغبار، كما هو معروف، يحمل دلالة سلبية مما يشي بإدانة الكاتب لهذا المكان، ولعلَّ في إدانته للمكان ما يوحي بإدانته للنظام السياسي، وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الأول الذي ناقشنا فيه الاستهلال المكاني، فالكاتب يتخذ موقفًا سلبيا تجاه المكان/الرياض العاصمة التي حظيت، من وجهة نظر فنية، بالاهتمام أكثر من الدمام مسقط رأس البطل.

كما نجد القصيبي في روايته شقة الحرية قد وقَّع على مدينة القاهرة وكرَّرها في غير موضع في الاستهلال، فالقاهرة عنده هي: "عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم الدنيا، كما يسمِّيها المصريون (الذين يسمّونها، أيضا، مصر!)، قاهرة جمال عبد الناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة... قاهرة الثورة..."[(2)]، فالكاتب هنا يتخذ موقفًا إيجابيا تجاه هذه المدينة، فالتوقيع على هذا المكان فيه خلق للانتماء وكشف للبنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يحظى بها ذلك المكان، لاسيَّما أنَّ الكاتب يرى أنَّ ثمة فرقًا بين القاهرة التي سافر إليها بطله "فؤاد"، والبحرين مسقط رأسه التي يراها مكانًا بدائيًّا.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ القاهرة بوصفها مكانًا قد انتقلت من الفضاء الواقعي إلى الفضاء التخييلي، إذ إنَّ الكاتب قد سما بالمكان القاهري إلى مستوى التقديس

(1) الحمد، العدامة، ص 7.

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص 18-19.

الذي قد لا يكون موجودًا بهذا التصوّر على أرض الواقع. لذا فهو يراها المكـــان الوحيد والملاذ الأخير للأمة التي أثقل كاهلها الضعف والهوان، فهي قاهرة الثورة والنضال وقاهرة الأمل. ولعلَّ توقيع الكاتب على هذه المدينة فيه تمهيد لشخصيته المحورية وأحداث روايته اللاحقة، فالشخصية المحورية "فؤاد الطارف" شخصـــية ناصريَّة ترى أنَّ الزعيم القاهري المصري عبد الناصر هـــو المخلِّـــص والمنجـــد للعرب، لذلك نجد أنَّ اسم "جمال عبدالناصر" قد تكرَّر في استهلال الرواية ثمان عشرة مرَّة، إذ لا نجد مقطعًا أو صفحة إلا وقد ورد فيها ذلك الاسم، وبالمقابل نلحظ تكرار كلمة الاستعمار ثماني مرَّات وهذا يشي بدوره إلى الصراع بين الأنا والآخر، ولكنَّ نهاية الرواية تكسر أفق التوقعات، فبطل الرواية يكفر بـــالحزب الناصري في آخر المطاف، ويرى أنَّ تلك الأحزاب ما هي إلا شعارات زائفة لا أثر لها على أرض الواقع، وهذا ما تؤكّده خاتمة الرواية، حيث يسافر فـــؤاد إلى أمريكا لإكمال تعليمه هناك مؤمنًا أنَّ العلم هو المنقذ وهو المخلَّص لا الناصـــرية ولا بقية الأحزاب.

## 4.3 الانزياح:

يُعدُّ الانزياح ظاهرةً أسلوبيةً فنيةً كانت ومازالت محلَّ إشكالٍ بين عددٍ من النقاد والباحثين، لاسيَّما فيما يتعلَّق بإشكاليّة تعدد المصطلح، فثمة مصـــطلحات كثيرة للانزياح لعلَّ من أبرزها: (العدول- الانحراف- الانتهاك- الخرق - كسر المألوف... وغيرها)، أو كما سمَّاه جاكبسون خيبة الانتظار: من باب تســـمية الشيء بما يتولّد عنه"[1].

وقد تحدّث النقّاد عن مفهوم الانزياح بوصفه تقنيةً من التقنيات البلاغيـــة والأسلوبية التي تحقق للنَّص أدبيته وشعريته، ومن هؤلاء النقاد: جـــان كـــوهن، حيث يرى أنَّ "الانزياح جوهر الشعريَّة أو شعريَّة اللغة بمظاهره المختلفـــة مـــن

(1) المسدي، عبدالسلام. الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحـــة ومشـــفوعة، بيليوغرافيـــا الدراسات الأسلوبية البنيوية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تـــونس، ط3، (د.ت)، ص 164.

تقديم وتأخير، وجناس وقافية، ومجاز وصورة... إلخ"[1].

إنَّ ما كُتب حول الانزياح، من دراسات، هو من الكثرة بحيث نلفي تتبّعه أمرا يُخرج البحث عن أهدافه؛ ذلك أنَّ دراستنا هذه ليست معنيّة باستعراض آراء الباحثين والنقاد أو رصد اختلافاتهم حول مفهوم الانزياح بمقدار ما هي معنية برصد أنواع الانزياح وتحليلها على وفق ورودها في استهلالات الروايات السعودية المختارة، سواءً أكانت انزياحاتٍ إسنادية أم دلالية أم تركيبية.

وما دامت هذه العجالة ليست معنية بالتنظير لمصطلح الانزياح – كما أسلفت – فإنني سأكتفي بتعريف واحدٍ له يكاد يجمع عليه جمهرة النقاد والباحثين حسب ما جاء في كتاب الأسلوبية للدكتور يوسف أبو العدوس، إذ يقول: "يكاد الإجماع ينعقد على أنَّ الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار؛ لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة"[2].

إذن، فالانزياح يعدُّ خرقًا للسائد والمألوف، إمَّا لأهدافٍ جماليِّةٍ أو أهدافٍ دلالية إيحائيّة. بيد أنَّ هذا الخرق يلزم أن يكون على وفق ما تسمح به قواعد اللغة، وأن يكون ذا فائدةٍ تفضي إلى إثارة المتلقي وحفزه على التقبُّل[3].

بناءً على ما تقدَّم سنحاول أن نلقي الضوء في هذا المبحث على أبرز أنواع الانزياح (الإسنادي، الدلالي، التركيبي) على وفق ورودها في الاستهلال السَّردي في روايات الحمد والقصيبي.

إنَّ الانزياح الإسنادي يشكِّل حالة من التنافر واللاتجانس بين ركني الجملة الاسميّة (المبتدأ والخبر)، أو بين ركني الجملة الفعلية (الفعل والفاعل) بالإضافة إلى إسناد الفعل المتعدي إلى مفعولٍ لا يتوافق دلاليًّا مع دلالة ذلك الفعل.

---

(1) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 73.

(2) أبو العدوس، يوسف. الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 1427هـ، ص 180.

(3) اللويمي، محمد. في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، الرياض، ط1، 2005م، ص 24.

ويبدو أنَّ تركي الحمد قد أسبغ على نصِّه شيئًا من الشعريَّة من خلال خرقه لنظام الجملة الفعلية. يقول السارد، في رواية جروح الذاكرة، متحدِّثًا عن شخصيته المحوريَّة/لطيفة: "فهي تعلم أنها اليوم قد عانقت الخمسين من عمرها، أو ربما تكون قد تجاوزتها، أو أقل منها بقليل، لا تدري على وجه الدقة..."[(1)].

نلحظ الانزياح الإسنادي في جملة "عانقت الخمسين"، فالمعانقة لا تتلاءم مع الزمن الخمسين (العُمُر). فالانزياح هنا إنزياح إسنادي بين الفعل والمفعول به، وهو صحيح من حيث اللغة ولكنه غير ممكن من حيث المعنى؛ إذ إنَّ العدد الخمسين الدالّ على العُمُر لا يتلاءم والعناق الذي هو من خصائص الكائنات الحية عامة والإنسان على وجه الخصوص، إن هو إلا انزياح عن طريق التشخيص أو الأنسنة، وهذا الانزياح أضفى على النَّص مسحةً جماليّةً ودلاليّة؛ فعلى المستوى الجمالي نلحظ أنَّ هذا الانحراف زاد من بريق الشعرّيّة وأضفى على النَّص رونقا وجمالا، أما على المستوى الدلالي فإنَّه كشف عن البُعد السايكولوجي والسوسيولوجي للشخصية المحورية؛ فالمعانقة تحيلنا مباشرة إلى عناق الحبيبين والتصاقهما ببعض، بيد أنَّ الحمد قد قلب الدلالة هنا، إذ إنَّ العناق قد تمّ بين البطلة/لطيفة والعمر الخمسين، ومن المعروف أنَّ كِبَر السّن من الأمور التي ينفر الإنسان من مجرّد ذكرها، فاستحال التباعد التصاقًا، والنفور اقترابًا، ذلك أنَّ الشخصية المحورية بحاجة إلى هذا العناق الذي مكّنها من سرد شريط ذكرياتها، واسترجاع ماضيها البائس، ذلك الماضي الذي انتقلت فيه من القرية إلى المدينة إبّان الطفرة النفطية في السعودية، وما جرى في تلك الحِقبة من تغيّرات في القيم والمفاهيم، فزوجها أصبح من أغنياء الطفرة، وطفق يجوب العالم، ويكسر كُلَّ مُحرّمٍ ومُقدَّس، وينغمس في الرذائل. وولدها سافر إلى أفغانستان وتزوج من أفغانيةٍ ورُزق بالولد ثم استُشهد. وكل هذه الأحداث أسهمت في قلب حياة لطيفة رأسًا على عقب، إذ مرضت مرضًا نُقلت بسببه إلى مصحةٍ نفسيّةٍ في بيروت. وبعد أن تمّ علاجها استطاعت أن تكمل تعليمها على كِبَر فحصلت على البكالوريوس في علم النفس، إلى أن انتهى بها المطاف "وشريط

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

خاطف من الذكريات يمرّ في خاطرها"[1]. إنَّ عناق الخمسين وإن كان انزياحًا فإنه يتلاءم والمكان الذي كانت فيه البطلة، فقد كانت تسرد شريط ذكرياتها وهي في غرفة نومها وعلى فراشها، والفراش يتلاءم والعناق وإنْ كان مريرًا.

كما نجد الانزياح الإسنادي، بين الفعل وفاعله، حاضرا عند القصيبي في روايته "شقة الحرية"، يقول السارد واصفًا بطل الرواية فؤاد الطارف عندما نزل في مطار القاهرة "خرج فابتلعته الحشود التي تموج وتمور وتدور"[2]. ثمة انزياح إسناديّ من خلال التنافر الإسنادي بين الفعل/ابتلع والفاعل/الحشود. فإسناد الفعل (ابتلع) إلى الفاعل (الحشود) لا يتلاءم معه ولا يناسبه؛ فالابتلاع من خصائص الحيوانات الضارية، بل إنه أكثر ما يُطلق على الحيوانات المفترسة أو الحوت الكبير، ولعلَّ الكاتب قد عدل عن الأمر المألوف إلى معنى جديد آخر بغية لفت انتباه المتلقي، وإيهامه بالواقعية، إذ إنَّ الحشود في كثرتها تصبح كالكائنات المفترسة، فلمّا أراد الكاتب أن يصف شدة زحام القاهرة، وأن يجري مفارقة بين بلد البطل/البحرين المكان الصغير، والقاهرة/المكان الكبير التي أتى إليها، كسر المألوف والمعتاد وأسند الابتلاع إلى تلك الحشود البشرية.

وكذلك الانزياح الإسنادي بين الفعل وفاعله في رواية "سعادة السفير" عندما صوَّر الكاتبُ المصعدَ الذي ركبه بطل الرواية السفير/يوسف الفلكي، يقول السارد واصفًا المصعد: "يتنهَّد المصعد الأثريّ، ويئنّ، ويتنحنح، ويتّجه، بتردّد وتثاقل، إلى الدور الثاني"[3]. تُمثِّل الأفعال/المُسندة (يتنهّد، يئنّ، يتنحنح) منافرة إسنادية مع الفاعل/المسند إليه (المصعد)، فلأجل أن يكون لهذه الجملة معنى ينبغي للمسند إليه أن يكون في مجال تقبله دلالة المُسند، أي أن يكون من الكائنات الحيّة التي تتنهّد وتئنّ وتتنحنح، وهذا لا يحصل مع المصعد/الجماد. ولعلَّ الكاتب قد انزاح عن القاعدة، بهذه الصورة المفاجئة، بُغية لفت انتباه المتلقي إلى معنى جديد، ذلك أنَّ هذا المصعد الذي يئنَ ويتنحنح ويتنهّد إنّما هو

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص 25.

(3) القصيبي، سعادة السفير، ص 12.

الإنسان نفسه/بطل الرواية السفير يوسف الفلكي، فثمة حالة من التماهي بين ذلك المصعد وبين السفير يوسف الفلكي الذي أتى إلى وزير الدولة البريطاني يستجديه، ويستنجد به وبدولته وبأمريكا. فالذي يئنّ ويتنهّد ليس هذا المصعد، إنّما هو بطل الرواية السفير يوسف الفلكي. ولعلّ الكاتب يُلمِح، أيضا، إلى أنّ ذلك المصعد المتنهّد كالرجل الذي كبُر سنّه، وفقد قوّته، فقد ملّ وسئم من تردّد الأنا/السفراء العرب عليه، وكثرة استنجادهم بالآخر/الغرب.

وممّا يدخل في باب الانزياح الدلالي، الانزياح الإضافي، ويعني "اللاتجانس الإضافي الذي يقوم على عدم ملاءمة المضاف للمضاف إليه؛ إذ تعد الإضافة من باب المتلازمات لأن المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلاليا لهذا نتوقع أن تأتيا متجانستين"[(1)]. وقد أضفى هذا النوع من الانزياح، الوارد في الاستهلال، على روايات القصيبي والحمد مسحةً شعريَّة زادت من تأنُّق النصّ وتألُّقِه. ومن أمثلة هذا النوع ما جاء عند الحمد في مستهلّ روايته "جروح الذاكرة".

يقول السّارد واصفًا بطلة الرواية: "فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان"[(2)]. وقوله في مقطعٍ لاحق: "وعما قليل ستنشر أنفاس الصبح أريجها على الهاجعين والسارين..."[(3)].

فقوله: (صدر المكان) تركيب إضافي لا تلاؤم بين طرفيه، فالصدر/المضاف، والمكان/المضاف إليه يمثِّلان منافرة إسنادية؛ ذلك أنَّ الصدر يحيل مباشرة إلى الكائن الحي/الإنسان، فالكاتب إذن يونسن المكان، ويبثّ فيه الحياة بل يبث فيه الأسى، حيث تجثم الظلمة على صدر هذا المكان الجامد المؤنسن. ويبدو أنَّ الكاتب يقصد من هذا العدول والانحراف أن يعبّر عن الحالة النفسيّة التي تمرّ بها بطلة الرواية/لطيفة، فكأنَّ الظلام الذي أرخى سدوله وجثم على صدر المكان هو

---

(1) الرواشدة، أميمة. شعرية الانزياح: دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2004م، ص 171.

(2) الحمد، جروح الذاكرة، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

في الحقيقة جاثم على صدرها هي. فعبّر الكاتب بالمكان ليكشف، من خلالــه، عن الحالة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية. فعتمة المكان أيقونة دالّةٌ على عتمة صاحبة المكان.

وكذلك الأمر في التركيب الإضافي (أنفاس الصبح)، فليس ثمّــة انســجام معجميّ بين المضاف/أنفاس، والمضاف إليه/الصبح، فالصبح ليس كائنًــا حيًّــا يتنفّس، ولكنَّه استحال إنسانًا مما جعله يضفي على الــنَّص بريقًــا وتوهُّجًــا، بالإضافة إلى أنَّ إسناد التنفس إلى الصبح يشي بحالة الترقّب والأمل التي تعيشــها بطلة الرواية، فبعد العتمة التي خيّمت على صدر المكان قد يؤذن الصبح بيــومٍ جديدٍ أفضل من سابقه. ولا يفوت القارئ أنَّ هذا التركيب الانزياحي الجميــل هو ضرب من التناصّ مع القرآن الكريم، حيث يستدعي الكاتب آية من آيــات القرآن الكريم: "والصُّبْحِ إذا تنفَّس"[(1)].

كما نجد الانزياح الإضافي حاضرًا عند الحمد في روايته "شرق الــوادي"، يقول البطل/السَّارد مُتحدِّثًا عن نفسه "أربعون عامًا وأنا أبحث عن سميح، هــذا الوهم الحقيقي، والحقيقة الوهميّة، وكلما أحسست أني واجده، ابتعد عنِّي فأصل إلى حافّة اليأس"[(2)].

يفصح السَّارد/البطل في هذا المقطع عن يأسه الشديد في العثــور علــى الشخصية الأسطورية (سميح الذاهل)، تلك الشخصية التي كانت مثار جــدل عند أهل قرية "خبّ السماوي" بما تملكه من كرامات ومعجزات علــى حــدٍّ زعمهم، فكان جَدُّ البطل صديقًا قديمًا لسميح الذاهل إلا أنَّ سميحًــا اختفــى فطفق الجدّ يجوب البلاد بحثًا عنه في رحلةٍ غرائبية مغامراتية تحيلنا مباشــرةً إلى رحلات السندباد وابن بطوطة. وعندما لم يعثر الجدُّ على سميح الذاهل كتــب مخطوطًا – قُبيل وفاته – يصف فيه رحلته المضنية، ويوصي فيه حفيده (جــابر السدرة) أن يكمل المسيرة في البحث عن ذلك السميح. ومخطوط الجدِّ يُعــدُّ حافزًا سرديًّا للحفيد الذي لم يفتأ يبحث عن ذلك السميح الأســطوري. ولا

(1) سورة التكوير، آية 18.
(2) الحمد، شرق الوادي، ص 10.

يفوت القارئ أنَّ يلحظ التعالق الكائن بين الجدِّ وحفيده، فكلاهما يحمل الاسم نفسه (جابر السدرة)، وكلاهما يبحث عن سميح الذاهل. وقد أوردت تلك الشذرات تبيانًا للسياق الذي ورد فيه الانزياح الإضافي: "حافة اليأس"، فالمضاف/حافة، والمضاف إليه/اليأس يمثّلان منافرة إسنادية إضافية، فثمة انزياح وخروج عن المألوف، فاليأس صفة معنويّة لا حافّة له، فهو شيء لا مُتَنَاهٍ ولا يمكن تأطير حدوده. ويبدو أنَّ الكاتب عندما نقل اليأس من اللامحسوس إلى المحسوس قصَدَ الإشارة إلى قمة المأساة والمعاناة التي صاحبَت بطل روايته، بالإضافة إلى أنَّ تحديد (اليأس) ببداية وحافّة ونهاية قد يبعث الأمل في العثور على سميح الذاهل!.

كما نجد مثل هذا الانزياح حاضرًا عند القصيبي في روايته "شقة الحرية"، حيث يصف السارد العليم حالة بطل الرواية حينما كان واقفًا أمام نهر النيل: "عندما انسكبت ضفائر الشفق تحولت المياه الرمادية، في لحظات، إلى قرمزية. شعر بطمأنينة غريبة تزحف إلى أعماقه وتطرد مشاعر الوحشة"(1). فثمة انزياح إضافيّ بين المضاف والمضاف إليه في قوله: (ضفائر الشفق) إذ جعل الكاتب الشفقَ فتاةً حسناء ذات ضفائر، ولعلّ في الموقف ما يستدعي ذلك إذ إنَّ الحديث كان عن بطل الرواية/فؤاد الطارف الذي أحسّ بالغربة والحزن والاختناق فذهب إلى النيل يتأمله ويناجيه، لا سيّما أنه يحب النيل كثيرًا ويرى في الوقوف عنده وقوفًا على عتبات الحضارة. فهو الثابت في زمنٍ يتغيّر فيه الإنسان. إنَّ لغة القصيبي في هذا المقطع تتميّز بالتكثيف والاختزال، من خلال انتقاء المفردة وتوظيفها توظيفا استعاريًّا جميلا؛ ما أضفى على النصّ إيقاعًا شعريًّا وجعلنا كأننا أمام لوحةٍ شعريّة تؤدي وظيفتها في وصف الأمكنة والأحداث، وفي التعبير عن الشخصيات وتجسيد معاناتها النفسية.

وممَّا يدخل في باب الانزياح الدلالي انزياح الصفات، إذ إنَّ الصفة ينبغي أن تكون دالةً على الموصوف، بحيث نصِف الشيء بما يتناسب معه أو يكون، على الأقل، مقاربًا له، ذلك أنَّ "النعت يقوم بوظيفة التحديد، إلا أنه لا ينجز هذا

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 31-32.

الدور إلا إذا تقدم إلينا باعتباره خاصة الاسم الذي يسند إليه"[1]، أما إذا لم يُنجز هذا الدور بأن يكون النعت منافرًا للمنعوت فإنــه يُعــدُّ حينئــذٍ "انزياحًــا أو صورة"[2].

ومن أمثلة انزياح الصفات (الصفة عن الموصوف) ما جــاء في مســتهلّ رواية العدَّامة للحمد، إذ يقول السَّارد واصفًا لحظة وصول البطل إلى الرياض: "بدأتْ مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمَّام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيــام الصــيف"[3]. يطالعنــا الكاتب في بداية روايته بوصف لحظات وصول بطل الرواية إلى الرياض قادمًا من الدمام. فنلحظ أنَّ الكاتب في قوله: (حلم عديم الملامــح) قــد ألصــق بالموصوف صفةً من غير صفاته منزاحًا بذلك عن المألوف؛ إذ جعــل الحلــم إنسانًا ذا ملامح، وقد لجأ الكاتب إلى الإنزياح في هذا التركيب ليضفي علــى مدينة الرياض بُعدًا أسطوريًّا، ويضفي عليها شيئاً من الضبابية والغموض، فهي كالحلم الذي لا ملامح له، ولعلّنا نستشفّ من خلال هذه الصورة الانزياحية: المفارقة التي يمعن الكاتب في التوقيع عليها، من خلال المقارنة بين مدينتيّ الدمّام والرياض، فالرياض هي العاصمة التي حظيت بالعناية دون سواها مــن المــدن والدليل على ذلك قوله: (مباني الرياض تلوح في الأفق) ما يشــي بالحضــارة العمرانية فيها، بالإضافة إلى أنَّ المقطع السابق يوضّح مدى النقلة النوعية لبطل الرواية، فقد انتقل من الدمام البدائية المهمّشة وتحديدًا من حيّها القديم/العدامــة إلى الرياض ذات الانفتاح والحضارة والعمران، وهذا الانتقــال المكــاني/مــن العدامة إلى شميسي الرياض - يُعدُّ حافزًا سرديًّا أسهم في تغيير ســلوك بطــل الرواية هشام العابر الذي ما إن وطئت قدمه الرياض حتى حطّم كل التابوهات المحرّمة وانغمس في الرذائل.

---

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشــر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 114.

(2) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 138.

(3) الحمد، العدامة، ص 7.

كذلك نجد انزياح الصفة عن الموصوف حاضرًا عند القصيبـي في روايته العصفورية. يقول السارد: "يجلس الدكتور سمير ثابت، ويفتح حقيبة أوراق منتفخة"[1]. يصف الكاتب الحقيبة بأنها منتفخة على الرغم من أنَّ الانتفاخ وصف لا ينسجم مع الحقيبة كثيرًا، ولعلَّ الكاتب يحاول – من خلال الاتكاء على الانزياح – الكشف عن حالة الشخصية، فالحوار كان بين الطبيب المعالج/سمير ثابت وبطل الرواية/البروفسور بشّار الغول، والمكان هو العصفورية/المصحة النفسيّة، وانتفاخ الحقيبة يشي بكثرة ما فيها من أوراق وملفات وهذا ما ستتمخض عنه أحداث الرواية لاحقًا، فالبروفسور المريض قد تنقّل بين مصحّات كثيرةٍ في العالم إلى أن حطّت به الرِّحال في المصحة النفسية الواقعة في بيروت. كما أنّ هذا الانتقال والترحال من مكانٍ إلى آخر يبيّن مدى المواقف والخبرات التي مرّت بها تلك الشخصيّة التي كان هدفها المحوري في النص: النقد اللاذع للسياسات والمجتمعات خصوصًا المجتمع العربيّ، وكأنّ القصيبـي يريد أن يضعنا منذ البداية أمام شخصيّة تحمل الكثير من المتناقضات، فهي شخصية مثقفة متمرّسة، صادقة كاذبة، مجنونة عاقلة في الآن نفسه، ومن هنا يستطيع الكاتب أن يصطاد عصفورين بحجر واحد، أولهما: الإيحاء للمتلقي بأنّ هذه الشخصية لا تعاني من أي مرضٍ وبالتالي سوف تكون مقنعةً للمتلقي، وثانيهما: تمريره لما يريد قوله دونما خوف من محاسبةٍ سياسية أو اجتماعية.

ويبقى أن نشير إلى نمط من أنماط الانزياح لا يتعلّق بإسناد كلمة إلى أخرى، بل هو انزياح يمكن أن نسمّيه انزياحًا إفراديًّا أو اختراعيًّا توليديًّا، بحيث يقوم الكاتب بتطعيم نصِّه ببعض المفردات أو النحوت التي لا أصل لها عند العرب، ولم يُسمع بها من قبل، وإنما هي من اختراع الكاتب نفسه، لذا فإننا نعدُّ مثل هذه الكلمات انزياحًا وخروجًا عن المألوف والمتواضَع عليه. وغالبًا ما يحمل هذا النوع من الكلمات طابع السخرية والتهكُّم.

ومن نماذج هذا الانزياح الإفرادي أو الابتكاري، ما جاء في رواية (7) للقصيبـي. يقول السارد:

---

(1) القصيبـي، العصفورية، ص 11.

**"فليتبربخ صانعو الملح في كل مكان**
**ولتقرع الفوانيس**
**ولتشعل النواقيس**
**وليقبل الفلاحون مناجلهم**
**هذه الفراشة**
**لم تأكل منذ قرون**
**أحضروا طعامها المقدس**
**سرة الجنين**
**مردخة العذراء...**
**والنواقيس تضيء**
**والفوانيس تتزملح..."**[1]

إنَّ من ينعم النظر في الكلمات (يتبربخ، مردخة، تتزملح) يلحظ أننا بإزاء كلمات لم نسمع بها من قبل، وليس لها أي معنى، فهي من ابتكار الكاتب ونحته، وقد أكّد الكاتب ذلك بقوله: "أخترع كلمات لا توجد... ولم يسمع أحد قبلي كلمة يتبربخ. ولا مردخة. ولا تتزملح"[2]، ولعلَّ الكاتب يتوسّل بهذا الأسلوب ليخلق نوعًا من الغرابة والدهشة، وليُغلِّف شخصية الشاعر بالسذاجة والهذيان الذي يجعلها مثار سخرية وتهكم. فهذه الكلمات المبتكرة الغامضة الساخرة جاءت على لسان الشاعر كنعان فلفل. والرواية تكشف عن انتقاد القصيبي اللاذع والساخر لبعض الشعراء أو المتشاعرين الذين لا تعدو أن تكون أشعارهم ضربًا من العبث والهذيان، ولعله قصد بعض شعراء الحداثة على وجه الخصوص.

## 5.3 الرمز:

يُعَدُّ الرَّمْزُ أداة شعريَّةً وتقنية فنيّة، يستعين بها الروائيّ في تشكيل نصّه السَّرديّ، إذ يقوم الروائي باستحضار بعض الرموز بُغية التعبير عن مواقفه وتجاربه

(1) القصيبي، رواية (7)، ص 21.
(2) المصدر نفسه، ص 20-21.

ومشاعره دونما إفصاحٍ مباشر. وقد عرَّفه تندال "بأنَّه تركيب لفظيّ أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور".[1]

فالرمز عبارة عن حيلة فنية يتكئ عليها الكاتب بُغية الإلماح إلى معنى خفيّ لا يروم التصريح به، إما خوفًا من السلطة السياسية أو خشية القيود الاجتماعية. فالرمز إذن "كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكِّر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف، وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد"[2].

إنَّ للرمز أنواعًا مختلفةً استخدمها الكتَّابُ واستحضروها في رواياتهم، سواءً أكانت رموزًا دينيةً أم أسطوريةً أم سياسيةً أم أدبيةً أم فلوكلورية، وسأقف في هذه الدراسة على أبرز أنواع الرموز حسب تموضعها في استهلالات الروايات السعودية المختارة.

إذا عدنا إلى الروايات السعودية المدروسة – لا سيما استهلالاتها – نجد أنها لم تخلُ من رموز، سواء أكانت هذه الرموز تتمظهر في الغلاف الخارجي من خلال العنوانات، أم فيما بعد العنوانات كالرموز المتموضعة في الاستهلالات المراد دراستها. بيد أنَّ الدراسة وإنْ كانت معنيّةً بالاستهلالات فإنها ستشير إلى العنوانات المتكئة على الرمز، بالإضافة إلى ربط كل استهلال بالمبنى العام للرواية التي تموضع فيها.

تُعدُّ ثلاثية الحمد "أطياف الأزقة المهجورة" نموذجًا صالحًا – من وجهة نظرنا – على حضور الرمز في العنوان، ففي جزئها الأول الموسوم بـ العدامة، يعيش بطل الرواية/هشام العابر حياةً هادئة منغلقة في ذلك الحيّ القديم/العدامة الواقع في مدينة الدمام، ونحن لا نستبعد قصدية الكاتب في اختيار هذا المكان

---

(1) فتوح، محمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984م، ص 41.

(2) عبدالنور، جبّور. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص 125.

على وجه الخصوص، أو اختيار هذا الاسم/العدامة على أقلّ تقدير، فالعدامة ترمز إلى العدم والانغلاق والحاجة، وهذا ما ستتمخض عنه أحداث الرواية؛ إذ إنَّ بطل الرواية يعيش تحت الرقابة التي لا تمكّنه من ممارسة أي سلوك سياسي أو اجتماعي محظور، بينما نراه في شميسي الرياض/الجزء الثاني من الثلاثية، ينتقل من الكبت إلى الحرية اللامسؤولة؛ إذ ينزاح عن المألوف الاجتماعي، ويحطِّم التابوهات المحرَّمة، فينغمس في الملذات/النساء والخمر، بالإضافة إلى انخراطه في حزب سياسي محظور، ومن هنا ندرك أنَّ "الشميسي" لا يُمثِّل شارعًا واقعيًّا في الرياض بمقدار ما يرمز إلى الحرية، فالشميسي اسمٌ يعود في جذوره إلى لفظة "الشمس" التي تعد من أبرز رموز الحرية التي استخدمها الأدباء والشعراء على مر العصور. فهي رمز الضياء والحرية والانفتاح، بيد أنَّ هذه الحرية اللامسؤولة/الشمس لم نرَها تُخرج البطل من العتمة إلى الضياء، بل على العكس استحالت بالنسبة إليه صورة قاتمة وظلام دامس، حيث زُج به في سجن الكراديب في خاتمة الرواية.

ومن الرموز اللفظية التي وردت في رواية "العدَّامة" واتكأ عليها الكاتب: رمز القطار، فكلمة القطار تقفز أمامنا في معظم المقاطع الاستهلالية لهذه الرواية، بل إنَّ الرواية انفتحت، منذ سطرها الأول، بالحديث عن البطل أثناء ركوبه في القطار، يقول السَّارد: "بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمَّام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف"[1]، وفي مقطع ثانٍ يقول: "كان القطار يقترب من محطة الرياض"[2]، وفي مقطع ثالثٍ يقول: "ويأخذ القطار في ولوج المحطة"[3]. يأتي رمز (القطار) وما يتعلق به من أرصفة ومحطات ونوافذ في طليعة الرموز اللفظية التي وقّع عليها الكاتب، فالقطار يرمز إلى كثيرٍ من المعاني، مثل: الترحال والسفر والغربة والضياع وعدم الاستقرار والاضطراب والتشظي، وهذه المعاني نلحظها منذ

(1) الحمد، العدامة، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

الوهلة الأولى في الرواية، فالبطل/هشام العابر في سفر دائب، واضطراب دائم، ينتقل من الدمام إلى الرياض إلى جدة حيث أودع في السجن، إلى أن تحطّ رحاله في الدمّام مرةً أخرى. إنَّ توقيع الكاتب على لفظة "القطار" وتكرارها ثلاث مرَّات في استهلال روايته يتقاطع مع عدد أجزاء الرواية الثلاثة (العدّامة، الشميسي، الكراديب) ما يشي ويرمز إلى مراحل حياة ذلك البطل، حيث بدأ حياته في عدامة الدمام/انغلاق، ثم انتقل إلى الرياض حيث الحرية والممارسات الخاطئة/الانفتاح، ثم السجن في كراديب جدة. كما أنَّ الطائرة/المكان المُغلق التي انفتحت بها رواية الكراديب، منذ سطرها الأول، تمثّل رمزًا آخر يشي بنهاية البطل/المكان المغلق/السجن، يقول السَّارد: "بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض"[1]. بالإضافة إلى أنَّ لقب (العابر) لا يخلو من رمز، فحامله يعيش حالة من العبور واللاستقرار والتشتت والتشظي.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الرواية السعودية قد حفلت ببعض الرموز الأسطورية، ومن ذلك ما جاء في استهلال رواية جروح الذاكرة. يقول السارد العليم واصفًا الشخصية المحورية/لطيفة: "فهي في الحقيقة لا تعرف تماما متى ولدت، ككل امرأة ورجل من جيلها، ومن هم قبل جيلها، ومعظم من هم بعد جيلها، رغم حرصها على الاحتفال بعيد ميلادها كل عام، منذ انتقالهم إلى حيّ العليّا، وفي تاريخ اختارته في العشر الأواخر من آذار، حين تعود عشتار منتصرة من العالم السفلي، تقود تموز بيدها، فينتشر الخصب."[2].

فالكاتب هنا يستحضر رمزي الخصب والحياة وهما (عشتار وتّموز)، ويوظّف قصتهما المعروفة: حين تقوم عشتار بإنقاذ عشيقها تموّز من العالم السفلي/الجحيم، وبعودهما يعود الخصب والربيع والحياة. ولعلّ الكاتب يحاول – من خلال استدعاء هذين الرمزين الأسطوريين الدالّين على الحياة والخصب – الكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها بطلة الرواية، فهي تتذكّر حياها الهانئة الهادئة في القرية وكيف انقلبت هذه الحياة رأسًا على عقب حينما انتقلت مع

(1) الحمد، الكراديب، ص 7.

(2) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14.

زوجها إلى حيّ العليا في الرياض إبّان الطفرة النفطية. ويبدو أنَّ البطلة تبكي على الماضي وتُدين الحاضر المؤلـــم، فحياتها في القرية هي حياة الخصب والجمـــال؛ لذلك اختارت العاشر من آذار – الذي يمثّل عودة عشتار وتموز/عودة الخصب – تاريخًا تحتفل به بوصفه عيدًا لميلادها. بالإضافة إلى أنَّ استدعاء هذين الرمـــزين يشي بوجود مسحةٍ من تفاؤلٍ وأمل، فليس بعد إدانة الواقع المـــؤلم إلا التبشـــير بحياة أجمل لهذه الشخصية، فربما يعود لها الخصب كما عاد الخصب بانبعاث تمّوز حسب ما جاء في حكاية هذه الأسطورة.

وإذا انتقلنا إلى رواية العدامة نلحظ تناثر الرموز الأسطورية في اســـتهلالها، ومن ذلك ما جاء في المقطع الذي يتحدّث فيه السارد عن انتقال البطـــل مـــن الدمام إلى الرياض، حيث يرى مدينة الرياض: "مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف. لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جنّ الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها طلسم مـــن طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريـــت مـــن تلـــك العفاريت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شـــيئاً على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[1] فقد عمد الكاتب إلى استدعاء بعض الرموز الأسطورية (شهرزاد، عفاريت سليمان، سيف بن ذي يزن، السندباد..) ليجري مفارقة بين الرياض (المرتَحـــل إليهـــا) والدمام (المرتَحَل منها)، فالبطل عندما رحل عن الدمام المدينة البدائية طفق ينظـــر إلى الرياض بنظرة انبهارية وكأنها مدينة الحضارة والعجائب والمتناقضات. لقـــد بدت الرياض حيّزًا غريبًا غامضًا متقلّبًا تتمازج فيه الطقوس والمناخات والأشياء، وتتسم فيه المفردات بسمات متأرجحة تظهر وتزول لتكتسب بُعـــدًا أســـطوريا غرائبيًّا. ولأنَّ مدينة الرياض فضاءٌ غامض متقلّب فقد لوّنت بطل الرواية، الذي قدِم إليها، بلون غامضٍ متقلّب أيضًا، وأصبح جزءا منـــها، فـــأثرّت فيـــه وفي سلوكه، وهذا ما حدثَ للبطلِ بالفعل، حيث مارس الانفتاح والحرية اللامسؤولة التي افتقدها في عدامة الدمام. وثمة أمر ينبغي الإشارة إليه، وهو أنَّ تلك الرمـــوز

(1) الحمد، العدامة، ص 7.

التي استدعاها الكاتب – وإنْ أفادت معنى – جاءت متناثرةً ومبثوثةً في النَّص دونما توظيفٍ حقيقيٍّ لها، أو إسهام في إنمائها، وهذا مما يؤخذ على الكاتب.

## 6.3 الأسطورة:

تُعدُّ الأسطورةُ من التقنيات الفنية والأدوات التعبيرية التي أتاحت للروائي المعاصر التعبير عن رؤاه وتجاربه ومواقفه؛ إذ وجد فيها معادلا موضوعيا لما يروم أن يعبِّر عنه بعيدا عن المباشرة، والمساءلات السلطوية والمجتمعية.

والأسطورة – كما هو معروف – ذات طابعٍ زئبقيّ؛ إذ إنها لم تثبت على تعريفٍ واحدٍ، وإنما اختلفت تعريفاتها باختلاف الأزمنة والأمكنة والثقافات والأيديولوجيات، فتناولها غير ناقدٍ وباحث كُلٌّ حسب مذهبه الفكريّ وخلفيّته الفلسفية، لذلك سوف أضع التعريف الذي أراه مناسبًا وجامعًا ومتلائما مع ما تقتضيه الدراسة.

إنَّ الأسطورة "حكاية مقدَّسة، ذات مضمون عميق يشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"(1)، وقد اتكأ عليها الروائيون، ووظّفوها في أعمالهم السردية بُغية "استعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبتذل والآليّ الذي يحدّد فعاليات القراءة والتأويل في رقع دلالية ضيّقة"(2).

وحين ننتقل إلى الروايات السعودية المختارة تتبدّى لنا بعض الإشارات الأسطورية، ومنها ما جاء في رواية (7) للقصيبي، حيث اتكأ هذا النَّص – منذ عتبته الأولى/العنوان حتى نهايته – على بعض الرموز الأسطورية. فمن خلال العنوان (7) نلمح إشارة أسطورية، إذ إنَّ العدد (7) يمثّل قداسة أسطورية في الثقافة الشرقية بل في كل الثقافات الإنسانية التي سجّل حضورًا كبيرا فيها،

---

(1) السواح، فراس. الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط2، 2001م، ص 14.

(2) الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2001، ص 161.

فلليونان الحكماء السبعة، وللثريا النجوم السبع، وللموسيقى الطبوع السبعة، وفي الديانات السماوية الموبقات السبع، وفي اليهودية والمسيحية المـــزامير الســـبعة، وهناك العجائب السبع...[(1)].

كما أنَّ لهذا العدد شأنًا كبيرًا في الإسلام حيث يتكرّر في كثيرٍ من الشعائر والعبادات، فالطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبعة أشواط، ورمي الجمرات يكون بسبع حصيات، بالإضافة إلى أنّه الأكثر حضورًا، من بين الأعداد، في القرآن الكريم، حيث يتكرّر أربعًا وعشرين مرَّةً؛ ما يشـــي بقدسيّته، وأنّه، بلا شك، يحمل دلالاتٍ وإيحاءاتٍ خاصّة[(2)].

فيرد هذا الرقم في غير آيةٍ من آي القرآن الكريم، يقـــول الله تعـــالى: ﴿الله الذي خلق السموات والأرض وما بينهما في ســـتة أيـــام ثم اســـتوى علـــى العرش﴾[(3)]، كما نجده حاضرًا في قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام في قوله تعالى: ﴿ وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع ســـنبلات خضر وأخر يابسات يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعـــبرون﴾[(4)]. بيد أنَّ قداسة هذا العدد لم تكن قداسةً ذاتية، وإنما انبثقت من الديانات الدينيـــة، والمعتقدات الشعبية التي ساهمت في أسطرة هذا العدد وتوظيفه.

واختيار القصيبـــي لهذا العدد عنوانًا يشي بالدور البارز الذي يلعبه هـــذا العدد في الذاكرة الشعبية التي كانت تنهل من معين الثقافة الدينية قبل كل شيء. ومن جانب آخر فإنَّ هذا العنوان يكاد يضيء البنية العامة للرواية؛ فالعـــدد (7) هو عدد أيام الأسبوع/اللقاء، وهو عدد الرجال السبعة الذين سوف تجري معهم الإعلامية (جلنار) لقاءها المُثير، حيث تقوم بتعريتـــهم وفضـــحهم. ويبـــدو أنَّ القصيبـــي قد أسبغ على نصّه هذه الملامح الأسطورية، من خلال هذا العدد 7، بُغية الانزياح بالعمل وأحداثه وشخصياته عن من العالم الواقعي إلى العالم المتخيّل

(1) مرتاض، عبد الملك. عناصر التراث الشعبـــي في اللاز" دراسة في المعتقدات والأمثـــال الشعبية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987م، ص 25.

(2) مرتاض، عبدالملك، عناصر التراث الشعبـــي في اللاز، مرجع سابق، ص 25.

(3) سورة السجدة، الآية 7.

(4) سورة يوسف، الآية 42.

كي يمرّر انتقاداته الساخرة اللاذعة بعيدًا عن أية مساءلة، لا سيّما أنّه قد طـــرح إيضاحين تحذيريين للمتلقي قبل مدخل الرواية إذ يقول:

"**أولاً**- عربستانx تعني كل دولة عربية... ولا تعني أيّ دولة عربية.

**ثانياً**- أي وجود شبه بين شخصيات الرواية وبين شخصيات حقيقية قـــد تكون مصادفة.. وقد لا تكون"(1).

وحين نتجاوز العنوان وننظر في استهلال الرواية نلحظ اتكاء الكاتب على الأسطورة، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر كنعان فلفل/الشخصية الأولى من الشخصيات السبعة في الرواية؛ إذ يقول:

"عيون مازارين آبار منقربه
تؤدي إلى عالم أسفل/أعلى
تسكنه أشباح يفترعها سلّ الشهوة
فتتقيّح دمًا أسود
يتطاير من عيون مازارين"(2).

ثم يُعرِّف الكاتب بمازارين، إذ يقول: "في جزر الهاواي أسطورة قديمة عـــن مازارين إلآهة العقم التي تسبّب موت المحاصيل كلما عبرت بها متقمّصة شـــكل فراشة سوداء"(3). وحين ننظر في الرمز الأسطوري (مازارين) نجد أنَّ القصيبـــي قد اختلق هذه الأسطورة اختلاقًا/أسطرة، وقد صرّح بذلك في ثنايا روايتـــه إذ يقول: "لا توجد أسطورة عن مازارين في جزر هاواي. ولا في أي محلٍّ آخر"(4). ولعلّنا نتساءل إذن: لماذا زجّ القصيبـــي بهذه الأسطورة المبتكرة في ثنايا روايته؟ ولماذا انتحى هذه الأسطورة التي لم تكن ذات حضور في ذاكرة المعرفة والناس؟ وما الدلالة التي أراد الكاتب الكشف عنها؟. يجب التأكيد ابتداءً على أنَّ هـــذه الأسطورة/مازارين جاءت في سياق السخرية من إحدى شخصـــيات الروايـــة،

---

(1) القصيبـــي، رواية 7، ص 8.
(2) المصدر نفسه، ص 20.
(3) المصدر نفسه، ص 20.
(4) المصدر نفسه، ص 21.

وهي شخصية الشاعر كنعان فلفل، حيث يقول عن نفسه: "وأشير إلى أساطير لا تُعرف. وأكتب تعبيرات لا معنى له. هذه القدرة الاختراعية النادرة هي التي جعلتني رئيس تحرير النَفَس الشعري الجديد"[(1)]. فالكاتب إذن يلفت الانتباه إلى ظاهرة الغموض التي تسبّبت بها هذه الأساطير المجهولة؛ مما أحدث قطيعةً وفجوةً آخذة في الاتساع بين الشاعر والمتلقّين. ومن هنا اختلق القصيبي أسطورة مازارين التي عرَّفها بأنه ترمز إلى العقم، وكأنها في حالة تضاد مع الرموز التي ترمز إلى الخصب كعشتار وتمّوز وغيرها. إنَّ للقصيبي موقفًا - يبدو واضحًا - من الشعراء الذين يتعمّدون الغموض والإلغاز، وخصوصًا شعراء الحداثة، فهو يسخر منهم ويستنكر شعرهم وينتقد مغالاتهم في الاتكاء على الرموز والأساطير الغرائبية، ومن هؤلاء الشعراء كنعان فلفل الشخصية الأولى في الرواية، حيث استطاع من خلال إلغازه وهرطقاته أن يستقطب عددًا من المعجبين والمريدين، وأن يصبح رئيس تحريرٍ لمجلة شعرية. ولا يقتصر استنكار القصيبي على فئة الشعراء الحداثيين بل يتعدى ذلك إلى التهكم والسخرية من الجماهير/القطيع الذين يركضون وراء هؤلاء الشعراء، ويقفون لهم إجلالا وإعجابًا دونما وعيٍ أو إدراك.

ولا يفوت القارئَ أن يلحظ - في استهلال بعض الروايات - التوقيع على بعض الحكايات الأسطورية والخرافية التي كانت سائدة في مجتمع الرواية الريفي، فنجد عادة التطير والتشاؤم، التي توارثتها الأجيال، حاضرة على مساحات واسعة من الرواية السعودية، ومن أمثلة ذلك: كراهية كبار السن تسمية الأحفاد بأسمائهم وهم أحياء نفورا وهروبا من الموت؛ لأن التسمية ربما تُعجِل في وفاتهم كما يزعمون.

يقول السارد في رواية جروح الذاكرة: "وكان الوالد يريد أن يسميها مزنة على اسم أمه المتوفاة، وهو كان سيسمي ابنته الكبرى بهذا الاسم، ولكن الجدة كانت على قيد الحياة آنذاك، ولم تأذن له بذلك، تطيراً ونفورا من تسمية

---

(1) القصيبي، رواية 7، ص 20.

حفيدتها باسمها وهي لا تزال على قيد الحياة"[1].

ومن المعتقدات الموروثة في تلك المجتمعات، تحذير الأم ابنتها من النوم على بطنها خوفًا من أن يعمل الشيطان بها شيئا، فقد جاء على لسان الأم في الرواية نفسها محذّرةً ابنتها بطلة الرواية "واضطجعت على ظهرها تارة وعلى بطنها تارة أخرى، ونصائح أمها ترن في أذنها في التحذير من النوم على البطن للذكر، وعلى الظهر للأنثى، فالشيطان موجود دائما، وهو لا يفوّت الفرصة لتحقيق هدفه"[2]، والنهي الذي جاء في الحديث – كما هو معروف – إنما هو نهيٌ عن النوم على البطن للرجال وللنساء على حدٍّ سواء، ولم يرِد تحذيرًا للنساء من النوم على الظهر بحُجة الخوف من الشيطان كما تعتقد تلك الأُم. إذن فإننا نلحظ ممّا تقدّم أنّ استدعاء مثل هذه الأساطير والموروثات يُسهم في الكشف عن بعض القيم والعادات والتقاليد في مجتمعات البادية والقرية، كما أنَّ استدعاء هذه الموروثات يُسبغ على الرواية ملامح الواقعية التي يتغيَّاها الكاتب.

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

# خاتمة

هدفت هذه الدراسة إلى دراسة الاستهلال السَّردي في الرواية السعودية المعاصرة (القصيبي والحمد نموذجا) من خلال التعريف بمفهوم الاستهلال، وبيان أهميته، والتحديق في أنواعه، وتنميطها من خلال المبنى الحكائي. كما تناولت الدراسة الدور الزمكاني في تشكيل الاستهلال السَّردي. كما بحثت الدراسة أثر الشخصية ودورها في تشكيل الاستهلال السَّردي. بالإضافة إلى دراسة أشكال الاستهلال الفنية، كاللغة والتناص والإيقاع والانزياح والرمز والأسطورة، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، يمكن إجمالها كما يلي:

1- أنَّ جُلَّ الروايات السعودية المدروسة تُصنَّف ضمن الاستهلال "المحوري البنية"؛ وهو الاستهلال الطويل الذي يغطي صفحات كثيرة أو فصولاً كاملة، بحيث نجد فكرة أو حادثة أو مكانًا أو شخصيةً تمتدّ من بداية الرواية إلى نهايتها، بالإضافة إلى نزر يسير من الروايات ذات الاستهلال المتعدد الأصوات.

2- أنَّ ثمة علاقةً جليَّةً بين العنوان والاستهلال، إذ نستطيع من خلال العنوان معرفة ما ستتمخض عنه الرواية، ولعلَّ ذلك يظهر في الروايات ذات الاستهلال المكاني.

3- جلّ الروايات السعودية المدروسة كانت كلاسيكية واقعية؛ إذ نستطيع الإمساك بحدثها الرئيس، وشخصوصها، وزمانها ومكانها، منذ الوهلة الأولى (الصفحات الأولى).

4- أنَّ الاستهلالات في الروايات السعودية تتحرك، غالبًا، في محورين رئيسين: طفرة النفط وما صاحبها من تحولات اجتماعية وفكرية،

وانكسار الأمة العربية ووهنها.

5- عكست الاستهلالات في الرواية السعودية كثيرًا من مظاهر الحياة الاجتماعية، وتناولت عدَّة قضايا، مثل: قضية ابتعاث الطلاب للدراسة في الخارج، راصدة من خلال ذلك مظاهر التحرّر والحريّة المطلقة التي يمارسها أولئك الطلاب، كما تناولت البدايات قضية تعليم المرأة وحرمانها من التعليم، وطغيان الذكورية في المجتمع السعودي، بالإضافة إلى بروز قضية الصراع بين الأنا والآخر، وظاهرة الصراع الديني، وقضايا الفساد الإداري والمالي.

6- تراوحت الأمكنة في الروايات السعودية ما بين محليّة (الرياض، جدة، الدمام) كما عند الحمد، وخارجية (لندن، بيروت، القاهرة) كما عند القصيبي؛ ما يشي بأنَّ (الحمد) أكثر جرأةً من القصيبي، من خلال الخروج على المألوف، ومحاكاة الواقع، وتعرية المجتمع دونما خوفٍ من السلطة السياسية والمجتمعية.

7- حضور المدينة في الاستهلال السَّردي بشكلٍ بارز، وأنها تمثّل قطبين متغايرين، المدينة البدائية المنغلقة، والمدينة الحضارية المنفتحة، فكان التركيز على المدن بوصفها أمكنة ذات طابع أيديولوجي، لا بوصفها أمكنةً هندسية جغرافية.

8- هيمنة الأماكن المغلقة في بدايات الرواية السعودية (القطار، الطائرة، السيارة، السجن، المستشفى، الغرفة) التي تفضي بالضرورة إلى التركيز على الشخصيات الروائية، ومحاصرة أفعالها، والتحديق في خصوصياتها. كما أنَّ التركيز على الأماكن المغلقة؛ يشي بعدم الاستقرار، والتأرجح، وانغلاق المجتمع، وهذا ما لمسناه في استهلالات الروايات المدروسة، على العكس من الأمكنة المفتوحة التي لم يكن لها حضورٌ كبيرٌ، عدا بعض الأمكنة من مثل: (المدينة، الصحراء، البحر، الشوارع) التي كان الروائيون يمرُّون عليها ويصفونها وصفًا عرضيًّا دونما تبيانٍ لأثرها، أو وظائفها الحيوية داخل الرواية.

9- احتفاء المكان في الاستهلال السردي للرواية السعودية بدلالات وإيحاءات رمزية معبرة، أضفت على النص الروائي مسحة فنية عالية؛ إذ لم تكن صورة المكان عند (الحمد والقصيبي) قاتمة ضبابيةٌ بل كانت مشرقة ومعبرة، ومنسجمة إلى حد كبير مع سياق النص الروائي.

10- على الرغم من دور المسجد والصحراء، وأثرهما في الوجدان السعودي، بوصفهما مكانين يحملان أبعادًا روحيّة واجتماعية وثقافية – إلا أنهما قد غابا عن العديد من الروايات السعودية لاسيما في استهلالاتها. فلم يتم الالتفات إليهما إلا التفاتًا عرضيًّا لا يؤثر في مجريات أحداث الرواية وشخوصها.

11- الاهتمام بالجانب التأريخي والاجتماعي من لدن الروائيين السعوديين – أفقد بعض رواياتهم قيمتها الفنية، فقد تضاءل التشكيل الفني/التقنيات السردية لحساب المضامين/القضايا التاريخية والاجتماعية.

12- شكّلت تقنية الحوار حضورًا بارزًا، لا سيَّما في روايات القصيبي (العصفورية – أبو شلاخ البرمائي...)، بيد أنَّ هذه التقنية/الحوار لم ترقَ بالنّصوص إلى عرش البوليفونية بمعناها الحقيقي، بل كان الصوت المهيمن هو صوت الكاتب/المؤلف الضمني؛ مما يجعلنا نقول – مطمئنين – إنَّ هذه الروايات لا تعدو أن تكون ذات طابع منولوجي/أحادية الصوت وإن اتكأت على الحوار وأوهمت بتعدد الأصوات.

13- بروز المفارقات الزمنية في الاستهلال السَّردي باستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وإن كان الاسترجاع في حركة السّرد، وتتبع أثر الماضي في الحاضر كان الأكثر بروزا لاسيَّما في الروايات ذات الاستهلال الزمني.

14- على الرغم من تعدد مفردات الوصف في استهلالات الروايات السعودية، إلاّ أن مستويات الوصف على النحو الذي يتحدث عنه (فيليب هامون) في كتابه (في الوصفي) بدا متواضعًا.

15- قدَّمت الرواية السعودية، من خلال الاستهلال، أنماطًا من الشخصيات، مثل: الشخصية المثقفة والسياسية، والشخصية النمطية العاديّة، بيد أنَّ الشخصية السياسية المثقفة (النضالية) كانت صاحبة الحضور الأكبر.

16- أنَّ حضور الشخصيات، لا سيّما المحورية، في الاستهلال، وبأسمائها، كان له كبير أثرٍ في إماطة اللثام عن دورها وأفكارها وانتماءاتها؛ ممّا أسهم في التمهيدً المباشر للآتي من الأحداث.

17- أنَّ تقديم الشخصيات في الاستهلال تراوح ما بين التقديم الذاتي والغيري، إلاَّ أنَّ التقديم الغيري كان الأبرز والأكثر، ولعلَّ السبب في ذلك يعود إلى أنَّ السَّرد في جلّ الروايات السعودية المدروسة كان يعتمد الراوي كلي العلم. بالإضافة إلى أنَّ التقديم بنوعيه قد جاء من خلال اتكاء الروائيين السعوديين على عدَّة أساليب، منها: المنولوج الداخلي (للكشف عن الصراعات الداخلية للشخصية وتمزقها النفسي والجسدي)، والحوار (بُغية معرفة انتماءات الشخصية، ومعرفة تناقضاتها الأيديولوجية)، وكذلك الاتّكاء على اللغة العامية (بغية الإيهام بالواقعية).

18- يمكن أن نلحظ في الاستهلالات التي عنيت بالشخصية، أنَّ البعد الفيزيقي (الخارجي) للشخصية لم ينل نصيبًا وافرًا من الاهتمام، وإنما كانت الأبعاد (الداخلية)، الاجتماعية والنفسية والثقافية والفكرية هي مَن حظيت بالنصيب الأكبر من الاهتمام.

19- تتراوح الشخصيات، لا سيّما المحورية، في الرواية السعودية في انتماءاتها، فبعضها ينتمي إلى بيئات محلية سعودية، وبعضها الآخر ينتمي إلى بيئات خارجية، ولعلَّ ما يبرّر ذلك: الاختلاف في الجرأة والطرح بين روائي وآخر.

20- كانت قضية غربة البطل من القضايا التي علقت بالرواية السعودية، لاسيّما حضورها المكثّف في الاستهلال السّردي، سواءً أكانت تلك

الغربة على النطاق المحلي (من بلدٍ سعودي إلى بلدٍ سعودي آخر)، أم على النطاق الخارجي.

21- بدت أسطرة الشخصيات من الملامح التي حظيت بها الرواية السعودية، وخاصة تقديمها في صفحات الاستهلال الأولى، مثل: شخصية (سميح الذاهل) في رواية "شرق الوادي" للحمد، وشخصيتي (البروفسور بشار الغول، وأبو شلاخ البرمائي) في روايتي "العصفورية وأبو شلاخ البرمائي" للقصيبي، إذ إنَّ تلوين الشخصية بلون الجنون أو الكذب، أو تأطيرها بالفانتازيا والخرافة، كل ذلك يعدّ من الأقنعة التي تقنّع بها الروائيون السعوديون لتمرير ما يريدون قوله دون مساءلة من أحد، لا سيَّما أنَّ جل الروايات كانت تقوم على النقد السياسي والاجتماعي.

22- تبيّن لي من خلال دراسة الأشكال الفنية: (اللغة، التناص، الانزياح، الإيقاع، الرمز، الأسطورة) في استهلالات الروايات السعودية المدروسة أنَّ كثيرًا من الروايات غلب عليها الضعف اللغوي، سواء أكان على المستوى النحوي والإملائي، أم على المستوى التركيبي، ولكنَّ ذلك لم يقف عائقًا أمام وجود لغةٍ فنيةٍ راقية ذات دلالات وإيحاءات جمالية وأسلوب أدبيٍّ رفيع، حيث التزم الكتَّاب، إلى حدٍّ كبير، باللغة العربية الفصحى في السَّرد والحوار، بيد أنَّ هذا لا يعني خُلوّ اللغة من العامية، فقد استعمل الروائيان اللغة المحكية لا سيما في المقاطع الحوارية، ولعلَّ ما يبرِّر ذلك حرص هذين الروائيين على إيهام المتلقي بالواقعية، من خلال مراعاة الأبعاد المهنية والثقافية للشخصيات.

23- تنوّعت لغة السرد ما بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، إلاَّ أنَّ السَّرد عبر ضمير الغائب كان الأكثر حضورا. كما حظي أسلوب "المونولوج الداخلي" بسيادة الأساليب السَّردية عند الروائيين السعوديين.

24- كما تمَّ توظيف التناصّ من لدن الروائيين السعوديين والذي ظهر جليًّا في استهلالات الروايات السعودية معبِّرًا عمّا يريدون من أفكار من خلال ما ينطوي عليه من إيحاءات ودلالات، وقد كان التناص الديني الأكثر حضورًا من بين أنواع التناص الأخرى. كما تم الكشف عن ظاهرة الإيقاع من خلال التكرارات التي اتكأ عليها أولئك الروائيون بما تحمله من دلالات، وما تقوم به من وظائف تفسيرية وبنائية. كما عمدت الانزياحات، وإنْ لم ترد في الاستهلالات بكثرة، إلى كسر رتابة السَّرد، وتجاوز المألوف إلى ما هو جديد، بالإضافة إلى أنها أضفت على النصوص المتعة والجمال. أمَّا بالنسبة إلى الرموز فإنَّها قد جاءت مباشرة ومنثورة بأسمائها دونما توظيف، ما عدا بعض الرموز التي جاءت مشحونةً بالإيحاءات والدلالات. كما لم يتكئ الروائيون السعوديون على الأسطورة بشكل كبير، وإنما قاموا بأسطرة بعض الشخصيات والتقنّع بها لتمرير بعض النقدات السياسية والاجتماعية. بالإضافة إلى توظيف بعض الأساطير الشعبية من أجل تعرية بعض العادات والتقاليد.

# المراجع

إبراهيم، عبدالله. (1990). **المتخيّل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**. (ط1)، المركز الثقافي العربي، بيروت.

إبراهيم، نبيلة. (د.ت). **فن القص: في النظرية والتطبيق**. (د. ط)، مكتبة غريب، القاهرة.

ابن الأثير، ضياء الدين. (د.ت). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. قدَّمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة- القاهرة.

أبو ملحة، محمد بن يحيى، **جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجًا**، مجلة علامات، المجلد 17، الجزء 68، النادي الأدبي الثقافي، جدة، صفر 1430هـ - فبراير 2009م

أحمد، مرشد. (2005م). "**البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**". (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أشهبون، عبدالمالك. (2005م). "عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث". **مجلة علامات**، المجلد 15، الجزء 58، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة 1426هـ-ديسمبر.

أنجينو، مارك. (1996م). "التناصّية"، ت: محمد البقاعي. **مجلة علامات**، المجلد 5، الجزء 19، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

باختين، ميخائيل. (1987م). **الخطاب الروائي**. ت: محمد برادة، (ط1)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.

بارت، رولان. (2002م). "**مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**". ت: منذر عياش، (ط2)، مركز الانماء الحضاري، حلب.

البازعي، سعد. (2009م). **سرد المدن في الرواية والسينما**. (ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

باشلار، غاستون. (1984م). **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا، (ط2)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

بحراوي، حسن. (1990م). **بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية**. (ط1)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

برنس، جيرالد. (2003م). **قاموس السرديات**. ت: السيد إمام، (ط1)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.

بروب، فلاديمير. (1989م). **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**. ت: أبو بكر قادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدة.

بروب، فلاديمير. (1996م). **مورفولوجيا القصة**. ت: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، (ط1)، شراع للدراسات والنشر، دمشق.

بلعابد، عبد الحق. (2008م). **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**. (ط1)، منشورات الاختلاف، الجزائر.

البليهد، حمد. (1429هـ). **جماليات المكان في الرواية السعودية**. (د.ط)، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام.

بنحدو، رشيد. (1998م). "بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب". **مجلة فكر ونقد**، العدد11، سبتمبر.

بنيس، محمد. (1985م). **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**. (ط2)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

بو طيب، عبدالعالي. (2000/2001م). "مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية". **مجلة مقدمات**، الرباط، المغرب، العدد21.

بوتور، ميشال. (1986م). **بحوث في الرواية الجديدة**. ت: فريد أنطونيوس، (ط3)، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

بورنوف، رولان؛ واوئيليه، ريال، (1991م). **عالم الرواية**. ت: نهاد التكرلي، (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

تودوروف، تزفتيان، (1987). **في أصول الخطاب النقدي الجديد**. ت: أحمد المديني، (ط1)، دار الشؤون الثقافية العربية.

تودوروف، تزفتيان. (1990م). **"اللغة والأدب" من كتاب: اللغة والخطاب الأدبـــي**. ت: سعيد الغانمي، (د.ط)، المركز الثقافي العربـــي، بيروت.

ج.ب. براون، ج. يول، (1997م). **تحليل الخطـــاب**. ت: محمـــد لطفـــي الزليطني ومنير التريكي، (ط1)، دار الفجر للنشر والتوزيع، الرياض.

جريدي، سامي. (2008م). **الرواية النسائية الســـعودية: خطـــاب المـــرأة وتشكيل السرد**. (ط1)، مؤسسة الانتشار العربـــي، بيروت.

جنيت، جيرار. (1997م). **خطاب الحكاية، بحث في المنـــهج**. ت: محمـــد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، (ط2)، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون.

الحازمي، حسن. (2003م). **المدينة في الرواية الســـعودية، رؤى ونمـــاذج**. ضمن أبحاث الندوة الأدبية: "الرواية بوصفها الأكثر حضورًا"، (ط1)، نادي القصيم الأدبـــي، السعودية.

الحازمي، حسن. (2008م). **البطـــل في الروايـــة الســـعودية**. (ط2)، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن-عمان.

حافظ، صبري. (1986م). فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي. **مجلـــة الكرمل**، ع21-22.

حداوي، جميل. (1997م). السيميوطيقا والعنونة. **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 25، العدد3، يناير/مارس.

حسن، محمد عبدالغني والعشري، عبدالسّلام. (1981م). **من أمثال العرب**. (ط1)، عالم الكتب، القاهرة.

حسين حسين، خالد. (2000م). **شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا**. (د.ط)، كتاب الرياض، الرياض.

حليفي، شعيب. (1992م). "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنـــوان)". **مجلة الكرمل**، العدد46.

الحمد، تركي. (2006م). "**أسفار من أيام الانتظـــار (شـــرق الـــوادي)**". (ط4)، دار الساقي، بيروت.
الحمد، تركي. (2007م). "**ريح الجنّة**". (ط4)، دار الساقي، بيروت.
الحمد، تركي. (2008م). "**أطياف الأزقة المهجورة (العدامة)**". (ط6)، دار الساقي، بيروت.
الحمد، تركي. (2008م). "**أطياف الأزقة المهجورة (الكراديـــب)**". (ط6)، دار الساقي، بيروت.
الحمد، تركي. (2009م). "**أطياف الأزقة المهجورة (الشميســـي)**". (ط6)، دار الساقي، بيروت.
الحمد، تركي. (2010م). "**جروح الذاكرة**". (ط5)، دار الساقي، بيروت.
خمّار، عبدالله. (1999م). **تقنيات الدراسة في الرواية**. (د.ط)، دار الكتاب العربـــي، الجزائر.
داود، أنس. (1992م). **الأسطورة في الشعر العربـــي الحديث**. (ط3)، دار المعارف، القاهرة.
الدبيسي، محمد. (1424هـــ). **المكان في الرواية السعودية، رؤى ونمـــاذج**. ضمن أبحاث الندوة الأدبية: "الرواية بوصفها الأكثر حضورًا"، (ط1)، نادي القصيم الأدبـــي، السعودية.
دي لنجو، أندري. (1999م). "في إنشائية الفواتح النصيّة"، ت: سعاد بـــن إدريس نبيّغ. **مجلة نوافذ**، العدد10، النادي الأدبـــي الثقـــافي، جـــدة، ديسمبر.
الرواشدة، سامح. (1995م). **القناع في الشعر العربـــي الحـــديث**. (ط1)، مطبعة كنعان، الأردن– أربد.
الرواشدة، أميمة. (2004م). **شعرية الانزياح: دراسة في تجربة محمد علـــي شمس الدين الشعرية**. (ط1)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.
الزعبـــي، أحمد. (2000م). "**التناص نظريا وتطبيقيـــا**". (ط2)، مؤسســـة عمون للنشر والتوزيع، الأردن.

زيتوني، لطيف. (2002م). **معجم مصطلحات نقد الرواية**. (ط1)، مكتبة لبنان، بيروت.

سبنسر، وليم براونج. **صوت السلطة**، في مجموعة من الكتاب، تقنيات الكتابة.

السواح، فراس. (2001م). **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية**. (ط2)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق.

الشافعي، محمد بن إدريس. (2005م). **ديوان**. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، (ط3)، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.

الشوابكة، محمد. (1991م). دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف. **أبحاث اليرموك**، المجلد 9، العدد2.

الشوابكة، محمد. (2006م). **السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة**. (د.ط)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

صالح، صلاح. (1996م). **الرواية العربية والصحراء**. (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

الصالح، نضال. (2001م). **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**. (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الصباغ، أمل. (1988م). **القصة القصيرة المعاصرة في السعودية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة دمشق: كلية الآداب.

الطريطر، جليلة. (1998م). في شعرية الفاتحة النصية "حنّا مينا نموذجًا". **مجلة علامات**، المجلد 7، الجزء 29، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر.

العباس، محمد. (1997م). **مقالة "العدامة" نص بلا ذروة تعبيرية**. الرياض، العدد 10566، في 23 محرم 1418هـ- 29مايو.

عبدالنور، جبّور. (1984م). **المعجم الأدبي**. (ط2)، دار العلم للملايين، بيروت.

العدواني، أحمد. (2011م). **بداية النص الروائي: مقاربة لآليـــات تشـــكّل الدلالة**. النادي الأدبـــي بالرياض والمركز الثقافي العربـــــي، الـــدار البيضاء وبيروت، (ط1).
ابو العدوس، يوسف. (1427هـــ). **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**. (ط1)، دار المسيرة.
العسكري، أبو هلال الحســـن بـــن عبـــدالله. (1371-1952م). **كتـــاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر**. ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (ط1)، دار إحياء الكتب العربية.
العمامي، محمد نجيب. (2005م). **في الوصف: "بين النظريـــة والتطبيـــق"**. (ط1)، دار محمد علي، تونس.
العوين، محمد عبدالله. (2009م). **قضايا المرأة السعودية من خلال الســـرد**. (ط1)، الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع، الرياض.
فتوح، محمد. (1984م). **الرمز والرمزية في الشـــعر المعاصـــر**. (ط3)، دار المعارف.
فورستر، إ. م. (1994م). **أركان الرواية**. ت: موسى عاصي، مراجعة سمـــر روحي الفيصل، (ط1)، جروس برس، طرابلس، لبنان.
الفيصل، خالد. (1426هـــ - 2005م). **ديوان**. شركة مكتبـــة العبيكـــان، (ط2)، الرياض.
قاسم، سيزا. (1984م). **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
القزويني، الخطيب جلال الدين، (د.ت). **التلخيص في علوم البلاغة**. ضبطه وشرحه: عبدالرحمن البرقوقي، (د.ط)، دار الفكر العربـــي، بيروت.
القصيبـــي، غازي، (2010م). **العصفورية**. (ط5)، دار الساقي، بيروت.
القصيبـــي، غازي، (2010م). **دنسكو**. (ط5)، دار الساقي، بيروت.
القصيبـــي، غازي. (1999م). **"شقة الحرية"**. (ط5)، رياض الريس للكتب والنشر.

القصيبي، غازي. (2006م). **أبو شلاّخ البرّمائي**. (ط5)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القصيبي، غازي. (2008م). "**رواية 7**". (ط5)، دار الساقي، بيروت.

القصيبي، غازي. (2010م). **حكاية حب**. (ط6)، دار الساقي، بيروت.

القصيبي. غازي. (2006م). **سعادة السفير**. (ط3)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القيرواني، ابن رشيق. (2004م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ت: عبدالحميد هنداوي، (د.ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت.

كاظم، نجم عبدالله، (2007م). **مشكلة الحوار في الرواية العربية**. (ط1)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن.

كريسطيفا، جوليا، (1991م). **علم النص**. ت: فريد الزاهي، (ط1)، دار توبقال للنشر، المغرب.

كوهن، جان. (1986م). **بنية اللغة الشعرية**. ت: محمد الوالي ومحمد العمري، (ط1)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

لحمداني، حميد. (1991م). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. (ط1)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت والدار البيضاء،.

لوجون، فيليب. (1994م). **السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"**. ت: عمر حلي، (ط1)، المركز الثقافي العربي.

لودج، ديفيد. (2002م). **الفن الروائي**، ت: ماهر البطوطي. (ط1)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

اللويمي، محمد. (2005م). **في الأسلوب والأسلوبية**. (ط1)، مطابع الحميضي، الرياض.

مدغمش، جمال عبد الغني. (2003م). **الأحاديث القدسية**. (ط1)، دار الإسراء، عمان.

المديهش، منى، (1425هـ). **لغة الرواية السعودية (1400 –1420هـ)، دراسة نقدية.** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

مرتاض، عبدالملك. (1995م). **تحليل الخطاب السردي: معالجة تفككية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق.** (ط1)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

مرتاض، عبدالملك. (1998م). **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.** سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ديسمبر/كانون الأول.

مرتاض، عبدالملك. (1987م). **عناصر التراث الشعبي في اللاز "دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية".** ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

المرِّي، نوره. (1429هـ- 2008م). **البنية السَّردية في الرواية السعودية: "دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية".** رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى.

المسدي، عبدالسلام. (د.ت). **الأسلوبية والأسلوب.** طبعة منقحة ومشفوعة، ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية البنيوية، (ط3)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس.

مفتاح، محمد. (2005م). **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص.** (ط4)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

المناصرة، حسين. (2008م). **ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية.** (ط1)، دار الفارابي، بيروت.

مندلاو، أ.أ. (1997م). **الزمن والرواية.** ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، (ط1)، دار صادر، بيروت.

ابن منظور، محمد بن مكرم.(711هـ). (د.ت). **لسان العرب**، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

النصير، ياسين. (1986م). **إشكالية المكان في النص الأدبي**. (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

النصير، ياسين. (1986م). الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي. **مجلة الأقلام العراقية**، ع11-12، تشرين الثاني- كانون الأول.

النصير، ياسين. (1993م). **الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي**. (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

النعمي، حسن. (2003م). "الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي". **مجلة علامات**، المجلد 13، الجزء 49، النادي الأدبي الثقافي، جدة، رجب1424هـ-سبتمبر.

نور الدين، صدوق. (1994م). **البداية في النص الروائي**. (ط1)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

نوفل، يوسف. (1977م). **قضايا الفن القصصي: المذهب، اللغة، النماذج البشرية**. (ط1)، دار النهضة المصرية، القاهرة.

هامون، فيليب. (1990م). **سيميولوجية الشخصيات الروائية**. ت: سعيد بن كراد، (ط1)، دار الكلام، الرباط.

يعقوب، ناصر. (2004م). **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**. (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

يقطين، سعيد. (2006م). **انفتاح النص الروائي**. (ط3)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.